Da. Te poți îndrăgosti de seriozitate!
(Ingrid Bergman, Yves Montand și Tony Perkins în «Vă pl[illegible]s?»)

Seriozitatea, temă de poveste

înhame, cu deplin succes, la această treabă. Ele ne vor prezenta trei povești unde este vorba de tragediile neseriozității.

Regizorul Anatole Litvak a ecranizat romanul «**Vă place Brahms?**», unde un tînăr cam zăpăcit se **îndrăgostește** de **seriozitate** (Anthony Perkins). Pui de milionar, răsfățat și aiurit, el are, la un moment dat, o fascinantă revelație: descoperă seriozitatea, în persoana unei femei de o regală frumusețe și de o grațioasă, surîzătoare gravitate (Ingrid Bergman). Trăit într-o lume de fantoșe, de paraziți, de snobi, teribilistul june descoperă farmecul autenticității, al naturaleței, al sincerității, al seriozității. El află că există ființe care nu trăiesc la întîmplare; ființe pe care te poți bizui, fiindcă știi că, în orice moment, pe calea aleasă, ele vor duce treaba pînă la capăt. Ființe pe care «poți conta»; cărora le poți prevedea reacțiile. Celălalt personaj (Yves Montand) este și el amorezat, durabil amorezat de aceeași femeie, sedus de același farmec al seriozității, el însuși avînd vocație pentru această conduită. Cu o mică lacună. Un năravi. Îi plac aventurile de 24 de ore. Totuși, chiar și aici intervine complexul său de seriozitate. Acele escapade de 24 de ore el nu le poate înghiți mai mult de 24 de ore. Iar dînsa, Ingrid, știe că asta nu va afecta seriozitatea dragostei lor. Deși, cum zice neamțul, «niței, asta tot doare».

Filmul «**Bună ziua, tristețe**» de Françoise Sagan (regizor Otto Preminger) începe cu o lungă și amănunțită descriere a neseriozității în relațiile dintre tată și fiică (David Niven și Jean Seberg): un tată ușuratic și afemeiat, epicureu, cu o concepție veselă despre viață; iar fiica, o puștancă la vîrsta bacalaureatului. E vorba aici tot de relații neserioase, concepute între părinți și copii, dar prezentate oarecum invers.

În acest deșert moral, în acest neant al neseriozității, debarcă o ființă care, deși tînără și frumoasă, este încarnarea însăși a seriozității (Deborah Kerr). O seriozitate victorioasă. Aproape că îl reeducă pe tomnaticul crai, gata să se căsătorească cu ea și, deci, să-și schimbe stilul de viață. Din păcate, viitoarea mamă vitregă exasperează pe emancipata noastră strengăriță, agasată de solicitudinea acestei mame nepoftite, de controlul ei cu privire la prepararea bacalaureatului, cu privire la micile ei intimități cu un băiat (pe care de altfel îl iubea și de care era iubită, dar pe care austera pedagogă nu-l credea «serios»). Această profesoară de bună purtare îi stă în gît modernei noastre domnișoare care vrea neapărat s-o alunge. Atunci urzește un complot. Ea, împreună cu flirtul ei și cu prietena lui taică-său, toți trei aranjează ca frumosul tată să se

O Noră pentru toate anotimpurile (cu Jane Fonda)

întîlnească, din întîmplare, cu atrăgătoarea **fată**, pe plajă, acolo, lîngă vilă, singuri, nevăzuți de nimeni. Îl cunoșteau ei bine pe impenitentul Don Juan. Știau că nu va rezista ocaziei. Pe de altă parte, cei trei conspiratori vor aranja lucrurile astfel ca austera Deborah Kerr să-i surprindă.

Desigur, cei trei vedeau în asta o farsă, o strengărească răzbunare, o «chestie nostimă». Toți trei aveau o mentalitate infantilă, ușuratecă. Nu-și vor da seama că mai există pe lume și oameni care iau lucrurile în serios, nu vor descoperi pe acest grav dușman al frivolității care se cheamă Seriozitate; nu află de existența lui decît atunci cînd va fi prea tîrziu. Deborah Kerr, fără un cuvînt, fără bagaje, se suie în automobil și pleacă. Unde? Pleacă să moară. Automobilul ei va cădea în prăpastie. «Accident»?!, își va repeta, înnebunit, cumințelul nostru epicureu. Și va încerca să uite. Dar este cineva care nu va încerca să uite, pentru că știe că asta e imposibil. La vîrsta ei, vîrsta critică a încheierii adolescenței, vîrstă la care se produc 80% din nevroze, la această vîrstă o lovitură ca aceea din povestea noastră e un traumatism care va răni toată viața sufletul acestei fetițe în fond bună și tandră, dar stricată de neseriozitatea anumitor mode modernizante. O nesfîrșită amărăciune se va așterne pe restul zilelor ei. În viața ei a debarcat un personaj cu tristă figură: Seriozitatea pîngărită. Somnul de noapte va fi de-acum pentru dînsa singura vreme de uitare. Căci la venirea zorilor, o dată cu deșteptarea, nefericita fostă veselă fetiță va fi întîmpinată de această figură a amărăciunii și supărării: **Bonjour, Tristesse.** Da. Bună «**ziua**». Și **zilnic.** Și cine știe? Poate toată viața. O viață stricată, murdărită de o crimă, o crimă făcută cu veselia glumei, cu ușurateca vinovăție a neseriozității.

E impresionant să comparăm scena finală din acest film cu

aceea din celălalt film făcut tot după Françoise Sagan. În ambele scene finale vorbește, fără cuvinte, perfidul personaj care se numește Neseriozitatea. Ambele povești se termină cu o priveliște în aparență identică. În ambele filme eroina stă pe scaun, în fața mesei de toaletă. Se privește în **oglindă** și se demachiază. În «**Vă place, Brahms?**», Ingrid Bergman urma să iasă în oraș cu iubitul ei, Yves Montand: o dulce făgăduială de intimitate și de calm deliciu. Ca de atîtea ori însă, el îi va telefona, în ultimul moment, că are o treabă importantă. Ea știe care e acea treabă. Și știe că această treabă este o întîlnire scurtă cu o fată fără importanță. Știe că dragostea lui nu poate fi zdruncinată. Îi știe, acelei escapade, neseriozitatea și puțina ei longevitate. Desigur, e dezamăgită. Dar o să-i treacă. Nu e ceva «serios».

Pe ecran lucrurile se desfășoară așa: o vedem pe Ingrid Bergman ridicînd telefonul. Camerista ei devotată știe despre ce e vorba. Fără un cuvînt, ea ridică de pe pat rochia de seară, pe care i-o pregătise stăpînei, și o pune la loc în dulap. Iar întristata stăpînă se așază în fața oglinzii și începe să se demachieze. De pe obraz rupe, ca o coajă, tot ce trebuia să fie bucurie, voie bună, desfătare, împăcare sufletească. Fișii-fișii, fericirea cade ca o cicatrice, lăsînd o față curată și mîhnită, dar care zîmbește totuși, încrezătoare în seriozitatea durabilă a dragostei. Trista mesageră a Supărării venise. Dar vizita ei e trecătoare. Nu va fi salutată cu dezolantele cuvinte: Bonjour, Tristesse!, ci cu o resemnare optimistă.

Iat-o acum, în cealaltă poveste, pe drăguța puștancă, pe Jean Seberg, tot în fața oglinzii. Și ea are de gînd să facă același lucru: să șteargă fardul de pe față. Pentru asta se va unge probabil cu o cremă. În oglindă se vede obrazul adolescentei noastre, uns cu lanolină și alte ingrediente. Fața ei de copilă, de fetiță proaspătă, nu mai există. O vedem mînjită, murdară, scofîlcită, urîțită, îmbătrînită. **Tristețea** i-a răvășit trăsăturile și a pocit-o în acord cu uriciunea faptei. O faptă purtată în minte așa cum se poartă o ghiulea de picior. **Bonjour, Tristesse!** de-acum, toată viața va trebui, în faptul zilei, să salute această stafie mitologică a vinovăției sale, a crimei neseriozității sale.

«Bună ziua, tristețe» (cu Jean Seberg)

Dar să ne întoarcem la Ingrid Bergman. În splendidul film al lui Bernard Vicki, «**Vizita**», Ingrid, moralmente ucisă la vîrsta de 17 ani de ticăloșia, meschinăria și lăcomia oamenilor din orășelul care o găzduia, Ingrid, devenită miliardară, face, după 20 de ani, o vizită în tîrgul care o nenorocise. Nu ca să se răzbune, ci ca să se asigure că ignominiile imense ca acea suferită de ea sînt posibile pe acest pămînt. Sosește acolo cu seriozitatea gravă a omului de știință care vrea să studieze experimental limitele fenomenului. Va ațița lăcomia și josnicia populației, obținînd de la aceasta să facă o nelegiuire încă mai enormă decît aceea care o ucisese pe dînsa la 17 ani. Bineînțeles, nu va merge pînă la executare. Nu dorința de răzbunare, ci serioasa pasiune a verificării adevărului o însuflețește. Este, la dînsa, serioasa conduită a cercetătorului care vrea să confirme o ipoteză și, dintr-un fapt individual, să inducă o lege generală...

Bună ziua, seriozitate!

Semnalam mai de mult înmulțirea filmelor care au ca temă adevărul și puterea lui. În fond, asta este seriozitatea: căutarea adevărului, conduită gravă (pentru că este grea), conduită rece (pentru că este imparțială), conduită patetică (pentru că de ea depinde tot restul vieții). O aceeași nevoie de a verifica adevărul, de a-l omologa, ca în «**Vizita**», găsim într-un film românesc, «**Trecătoarele iubiri**» de Malvina Urșianu. Eroul (interpretat de Motoi) este un inginer care de multă vreme se expatriase. Plecase din țară și rupsese o legătură de dragoste cu o femeie care îl iubea și pe care o iubea (Silvia Popovici). Socotise însă că nu o iubea destul. În străinătate se căsătorește cu o alta, care, și ea, îl iubește, dar pe care el, ca și în prima aventură, crede că nu o iubește îndeajuns. După o lungă absență, se întoarce în țară. Revede pe prima iubită. Și ea și el sînt ferm hotărîți să uite ce a fost. Totuși, amîndoi, fără nici o ezitare, își cad unul în brațele celuilalt. De ce? Foarte simplu. Amîndoi vor să afle adevărul. Vor să știe, cu precizie și siguranță, dacă fusese o eroare că se despărțiseră. Ea avusese, de la început, această convingere. La el, nevoia de a cunoaște adevărul, de a ști dacă fusese sau nu o eroare plecarea lui, această nevoie de adevăr se împletește cu o nevoie similară, cu privire la plecarea lui departe de țară. S-a întors nu numai pentru «a muri pe locurile unde se născuse și trăise», ci, tot așa, pentru a verifica, pentru a controla că greșise plecînd, că cuvîntul «țară», «patrie» este un adevăr care stă deasupra

tuturor judecăților.

Așadar, el înnoadă la loc firele iubirii lui de odinioară. Și așteaptă. Așteaptă adevărul. Și el și ea vor descoperi, iubindu-se, că nu se mai iubesc, că nu se mai pot iubi. Și asemenea cercetătorului care abandonează o ipoteză dovedită neadevărată, amîndoi amanții se supun adevărului cu acea onestitate, cu acea simplitate care, în problemele intime, se numește seriozitate.

Dar iată și un alt caz, originală variantă a aceleeași situații de seriozitate. Este drama lui Ibsen: «**Nora**» (sau **Casa păpușilor**») din care Losey a făcut un film. Soțul Norei niciodată **nu ia în serios** pe grațioasa lui nevastă. Îi atribuie un creier de pasăre și «se joacă» cu ea așa cum te joci cu o păpușă. Din păcate, ea se pretează la această **capitis diminutio.** E îndrăgostită de bărbatul ei și ca orice femeie orbește amorezată, face tot, acceptă toate minciunile, ca «să-l păstreze», să-l țină legat. Îi va face deci și micul său mare chef de a-l încuraja în părerea că dînsa e o simplă și amuzantă jucărie, un simplu obiect de consumație pentru vanitatea lui de bărbat. Cum se întîmplă adeseori cu șiretlicurile femeiești, această capitulare este, în fond, invers, o aservire a lui. Căci și ea «se joacă», și ea îl face pe el să joace ca o păpușă în mîinile ei, îl face să-și dea drumul fără frîu în dobitoaca lui dublă calitate de mascul vanitos și filistin proprietar. Astfel trec zilele unei căsnicii plutind într-o fericire falsă. Căci la ea fusese un subterfugiu, o viclenie. Fericirea obținută nu era adevărată. Mai tîrziu, cînd toate se prăbușesc și el o întreabă: «Dar n-ai fost oare fericită?», ea îi dă acest profund serios răspuns: «Nu. Credeam că sînt. Nu eram fericită, ci doar veselă».

În existența acestei păpuși **amoris causa,** sosește cruntul moment al seriozității. Descoperă, cu onestitate, adevărul. Adevărul că societatea, de sus pînă jos, e clădită pe minciună și nemernicie. Și pleacă. Își lasă casă și copii pentru a căuta (dacă există) și pentru a găsi (dacă va avea noroc) etica cea adevărată. «Pleci singură?» — o întreabă soțul. «Da. Singură». Dar de data asta nu mai este acea solitudine ieftină și grandilocventă a eroului ibsenian, a lui Brand care spunea că «omul cel mai tare e omul cel mai singur». De data asta rebelul își dă seama că orice rebeliune are ca obiect o altă societate, mai bună, pe care răsculatul o vrea, o caută, o construiește în minte și umblă s-o găsească în oameni. Nora, care pînă atunci ignora însuși cuvîntul «societate», acum pornește în căutarea unei etici mai adevărate. Pornește singură. Pornește **singură,** fiindcă deocamdată nu are încredere în nici un povățuitor. Singură va căuta aceste povețe. Pășind pragul părăsitei «case a păpușilor», ea va zice, pentru prima oară, și pentru totdeauna: «Bună ziua, Seriozitate».

În 1922, marele actor francez Maurice de Féraudy, sub regia nu mai puțin marelui Jacques Feyder, interpreta pe ecran povestea lui Anatole France: «**Crainquebille**». Acest film este socotit de istoriografi ca un clasic al ecranului. Și este, în stil ironic și amar, povestea

Anchetă asupra unui trecut nefericit (Ingrid Bergman și Anthony Quinn în «Vizita»)

seriozității. Crainquebille, negustor ambulant de zarzavaturi, face pe pielea lui cunoștință cu neseriozitatea fundamentală a întocmirilor sociale contemporane. La piață, la înghesuială, un sergent de stradă aude cuvintele: «Mort aux vaches!» — cea mai ignitoare insultă adusă unor vardiști. Sergentul crede că vorbele au fost spuse de nefericitul bătrîn. Crainquebille este arestat, judecat și condamnat la pușcărie. Cînd iese, foștii lui clienți îi întorc spatele. Fostul pușcăriaș e evitat ca un ciumat de către micii burghezi puritani și tîmpiți. Crainquebille riscă să moară de foame si de frig. Nu mănîncă și doarme pe bănci, în parcuri. Într-o noapte, el își face următoarea, mă rog, «serioasă» socoteală: «La închisoare aveam barem mîncare și pat. Ar fi o serioasă treabă să mă întorc acolo. Cum? Foarte simplu. Societatea îl învățase că există un mijloc infailibil de a deschide porțile închisorii. N-ai decît să strigi unui sergent: «**Mort aux vaches**» («vache», vine de la **Wache,** adică sentinelă, cuvînt scris pe gheretele nemțești în timpul ocupării Parisului, în 1870). Zis și făcut. Dar sergentul cel insultat nu mai e un gogoman tînăr și fudul. Este un biet militar bătrîn, care îl dojenește pe Crainquebille așa: «Nu ți-e rușine să înjuri pe un om care își face, noaptea, pe ploaie, serviciul ».Crainquebille, într-adevăr rușinat, încearcă să-i explice: «N-am spus asta pentru dumneata... N-am spus-o nici pentru mine... Am spus-o pentru... o idee...» La care bătrînul sergent, cu un amestec de severitate și indulgență, zice: «C-oi fi spus-o pentru o idee sau pentru altceva, cu siguranță că erau cuvinte care nu trebuie să fie spuse. Haide. Circulă!»

Impresionant contrast între seriozitatea acestei întîlniri și mascarada care se desfășurase la tribunal și care aruncase în temniță un om nevinovat. Mascaradă pe care sărmanul Crainquebille era gata s-o creadă ca cea mai serioasă și infailibilă întocmire socială.

Dar mă opresc. Mă bucur doar că pot din nou să semnalez filmele ale căror personaje și teme sînt Adevărul și Seriozitatea.

D.I. SUCHIANU

Actorii anului '74

Romanticii, din nou la modă

De la acel Sir al ecranului care a fost și va rămîne, Laurence Olivier, pînă la «tînărul» furios care a fost Richard Burton, de pe platourile britanice s-au lansat, de-a lungul anilor, cîteva super-vedete, fără de care nu ne mai putem imagina astăzi istoria filmului. În anii din urmă, firește, și-a făcut apariția o altă pleiadă de excelenți actori, printre care se numără Richard Chamberlain și Michael York.

Trăsături clasice, o atitudine distantă, o eleganță ușor arogantă, dublate de un temperament excesiv romantic, fac din actorul Richard Chamberlain un personaj contradictoriu și atrăgător. Așa îl înfățișează și majoritatea rolurilor pe care le-a ales pînă acum, inspirate de cele mai multe ori din viața oamenilor celebri. El a fost Ceaikovski în «Iubitorii muzicii», el a fost lordul Byron, așa cum l-am văzut în «Lady Caroline», el a fost Ducele de Windsor într-un telefilm, el a fost, în sfîrșit, scriitorul american Scott Fitzgerald în «Ultima dintre frumoase». De fiecare dată, Chamberlain a dat ceva din personalitatea sa insolită acestor oameni deosebiți care au marcat, fiecare, în felul lui, epoca în care a trăit. Deși în «Lady Caroline», regizorul Robert Bolt îi rezervă lordului romantic și contestatar **avant la lettre** doar un rol secundar, Chamberlain schițează în cele cîteva scene contradicțiile care au făcut din Byron eroul și anti-eroul Angliei dinastiei de Hanovra, cel care primul a îndrăznit, în mod public, să disprețuiască respectabilitatea britanică și a făcut pentru prima oară din cealaltă latură a comportamentului insularilor — excentricitatea — o virtute afișată. În ciuda unui «Hamlet» discutabil, Richard Chamberlain s-a dovedit a fi un rafinat portretist.

A.D.

Din păcate, la «proba de foc», Hamlet a căzut! (Richard Chamberlain)

MEMENTO '74

Debuturile anului

Farmec și talent
(Ștefan Velniciuc și Valeria Marian)

Pornind de la farmec

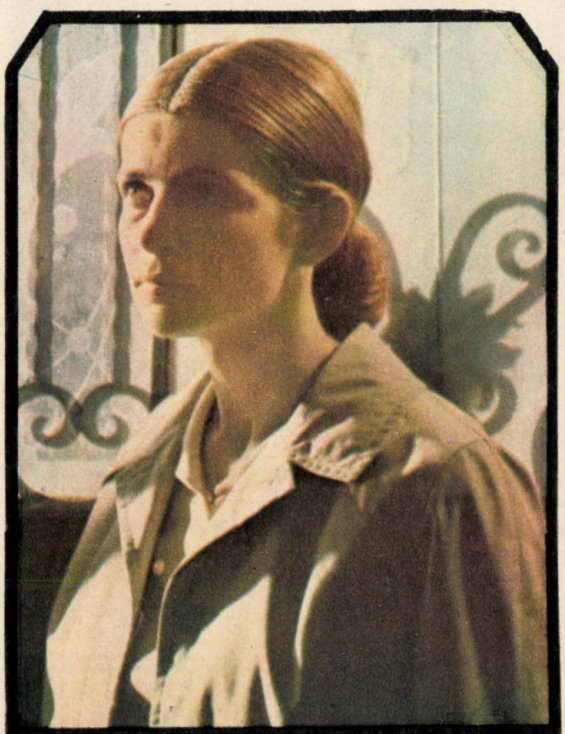
Jupîniţa Nasta din «Fraţii Jderi» ai lui Sadoveanu este un personaj care — cel puţin prin unul din atributele sale, frumuseţea — ţine de legendă. Ca să răscoleşti simultan patimile unui fiu de domn şi ale pajului său cu veleităţi de mușchetar, să fii pricina unui posibil război şi motivul foarte exact al unei acţiuni de comando (avant la lettre) întreprins în interiorul imperiului turcesc ce părea inexpugnabil, trebuie să ai calităţi fizice demne de o Elena din Troia. Descendenta nu este chiar hazardată căci, păstrînd proporţiile literare, «cazul» în sine are ceva din absurdul sublim al epopeii homerice. Valeria Marian a fost, în filmul lui Mircea Drăgan, o distribuţie care justifica prestigiul pictural al personajului. De o fotogenie ireproşabilă — contur fin, inocent senzual, colorat în pastelurile romanelor de dragoste cavalereşti — cu o graţie lipsită de ostentaţie a mişcării, Valeria Marian era o întruchipare mai mult decît plauzibilă a «mărului discordiei». Rolul — fără o mare amploare şi fără complicaţii psihologice — găsea în ea o interpretă fidelă. Dar actriţa Valeria Marian nu poate fi mulţumită doar de această coincidenţă exterioară între un personaj şi propria ei personalitate. Solicitările dramatice sau — din contra — cele care vor apela şi la farmecul ei spontan, aflat dincolo de machiaj, pot face din Valerian Marian o vedetă tonică a filmului nostru.

Dansul pe sîrma invizibilă

Hotărît lucru, sînt debuturi care trebuie uitate. Cum e cel al lui Ştefan Velniciuc, consumat cîndva, în «Săgeata căpitanului Ion». Cred că l-a uitat chiar şi el. Şi merita s-o facă, pentru că Ştefan Velniciuc al anului 1974 este cu totul altul. Este, în primul rînd, revelaţia cinematografică a unui actor foarte personal, cu nimic tributar clişeelor sau soluţiilor facile. Alexăndrel al său din «Fraţii Jderi» este unul din rolurile care — prin interpretare — a depăşit cu mult anvergura schiţei de portret din scenariu, a devenit un personaj neaşteptat chiar pentru cunoscătorii romanului sadovenian; nu pentru că n-ar fi fidel modelului său literar, dar pentru că îl explică, îl motivează printr-o condiţionare psihologică foarte modernă, plină de apeluri pentru spectatorul contemporan. În versiunea lui Velniciuc, Alexăndrel este un duplicitar, amestec spectaculos şi derutant de calităţi şi defecte, un dans acrobatic pe un fir de legătură invizibil pentru ochiul comun. Îl bănuiesc pe Peter O'Toole printre idolii săi, căci Velniciuc are, aici, acelaşi sistem aparent extravagant de a-şi construi efectele; deducînd, una din alta, trăsăturile de caracter contradictorii (nu contrapunîndu-le în paralele discutabile, cum e mai curent). Laşitatea lui Alexăndrel încolţeşte din elanuri eroice, ambiţia lui se transformă în meschinărie, prietenia eşuează în invidie. Alexăndrel este «un erou al timpului nostru», acreditat ca atare de talentul şi inteligenţa actorului Ştefan Velniciuc.

Lupta cu sentimentele

Pentru spectatorii obișnuiți ai Teatrului Național din Iași, Cornelia Gheorghiu este o vedetă; pentru cei care preferă cinematograful, o descoperire. Tîrzie, dar remarcabilă. Acea apariție fragilă, sortită parcă posturii de victimă ibseniană, pe care ne-o propun primele cadre din «Întoarcerea lui Magellan», se dovedește — pe parcursul dezvoltării acțiunii — o voință exemplară, apropiată de fanatism. «Fragilitatea» ascunde duritate, luciditate, crispare sentimentală. Și, înainte de toate, o mare combustie interioară. Este un caracter care — angrenat într-o luptă nemiloasă — se învinge în primul rînd pe sine. Masca rece, neînduplecată a ilegalistei este făcută să înghețe nu atît entuziasmul juvenil, cîteodată iresponsabil, al celor din jur, cît propria sa căldură, răzvrătire a sentimentelor, care ar face-o vulnerabilă. Crisparea chipului, luciul metalic al ochilor, maschează o tragedie. Căci vocația Corneliei Gheorghiu (în ciuda numeroaselor roluri «mondene» sau «cochete» pe care le-a jucat pe scenă) mi se pare a fi cea de tragediană, dar care-și consumă partitura durerii nu în gesturi largi, în ample invocații de Electră, ci mocnit, ascuns ochilor lumii, o durere profundă și rea, care-și refuză lacrimile și strigătul. Pe ecran, frumusețea Corneliei Gheorghiu este iluminată de suferință, înnobilată de supliciu.



O remarcabilă descoperire (Cornelia Gheorghiu)

Chipul unei adolescențe neliniștite (Mihaela Marinescu)

Zborul păsării rănite

Ceea ce izbește, în primul rînd, la Mihaela Marinescu, așa cum am văzut-o cu toții în «Întoarcerea lui Magellan», este o privire ciudată, de o transparență tulburătoare, alunecînd speriată peste imagini, căutînd dureros un reper printre întîmplări. Un reper pentru privire, pentru gînd, pentru dragoste, pentru viață. Acesta este, de altfel, și «Magellan», personajul ei din film. O adolescentă derutată, o existență de superb animal hăituit în sălbăticia sa, o speranță înfiripată dintr-un vîrtej de cîrpe colorate, o spaimă furioasă de neființă, de frig. Fata aceasta, cu ochii ca înserările în culori înșelătoare ale mării, se mișcă nervos și imprevizibil, vocea ei oscilează între stridență și cîntec trist, totul — în silueta ei — invocă fragilul, imaterialitatea păsării Phoenix, fluența stranie a iluziei. Căci Magellan este o iluzie — metafora filmului poate fi interpretată și așa — și regizoarea Cristiana Nicolae a descoperit, în Mihaela Marinescu, una din puținele actrițe care puteau da consistență iluziei. Imaginea păsării rănite revine, obsedant, în minte, cînd scriu despre ea, și îmi amintesc de Monica Vitti din «Aventura» sau «Deșertul roșu», pe vremea cînd o descoperea Antonioni în același zbor frînt al păsării frumoase și neîmblînzite... Dar Monica Vitti, cea care — începînd prin a fi dificilă și ciudată — a devenit, în timp, o mare actriță, completă și multilaterală, este, înainte de toate, inimitabilă. Aș vrea ca Mihaela Marinescu să-i semene, de aici înainte, mai ales la acest ultim punct.

→

MEMENTO '74

Debuturile anului

Un romantic deghizat în dur (Romeo Pop cu Amza Pellea, în «Porțile albastre ale orașului»)

Pentru un „Love Story"

«Porțile albastre ale orașului» și «De bună voie și nesilit de nimeni» au făcut cinematografiei noastre (printre altele) un dar prețios: un nou june-prim. Și, s-o recunoaștem, era nevoie de așa ceva, căci — de la generația lui Piersic și Dichiseanu — promoțiile Institutului de teatru fuseseră cam zgîrcite în acest domeniu. Mi se va replica imediat că avem actori tineri excelenți, că seria lui Nuțu, Papaiani, Găitan, Coman, Mihăiță etc. mai are încă multe de spus în filmul românesc... De acord, numai că pe lîngă tineri furioși, interiorizați, duri, intelectuali ș.a.m.d., aveam nevoie (măcar pentru exemplificare) și de această figură deschisă, senină, neîncețoșată de angoase existențiale, capabilă să sugereze imediat încredere și soliditate a sentimentelor. Nu se poate face (cred eu, dar s-ar putea să mă înșel) un «love-story» cu Tom Courtenay, cum nu s-a putut face cu James Dean. Dar unul cu Romeo Pop, așa cum a fost «De bună voie și nesilit de nimeni», este credibil tocmai datorită lipsei de complicații interioare a eroilor principali. Romeo Pop era, în acest film, ceea ce trebuie să fie: un tînăr frumos, necomplexat, energic (în limita vîrstei sale), idealist în măsura în care nu înțelege compromisul, romantic atît cît suportă pelicula color, fie pe fond marin înspumat, fie pe fond de toamnă carpatină. Încă o dată recunosc, făcîndu-mi cu invidie «mea culpa»: avem nevoie și de frumoși în filmul românesc.

Eroul unui posibil serial

Cu toate că le este binecunoscut spectatorilor din teatru și de la televiziune, Diplan nu era un actor de film consacrat. «Debutul» lui în cinematograf e greu de spus cînd s-a produs; dar nu e vina actorului că rolurile pe care le jucase nu aveau destul relief pentru a rămîne în memoria cinefililor. Nu e vina lui, mai ales pentru că în orice apariție — cît de secundară, de fugitivă ar fi fost — Diplan era același actor de mare profesionalism, achitîndu-se exemplar de fiecare rol. Pur și simplu, în cazul lui, «coincidența» a întîrziat să se producă. Pînă în acest an, pînă la acest «Stejar, extremă urgență». Un rol care valorifică din plin calitățile actorului, calități prin excelență cinematografice: o mare siguranță și dezinvoltură în fața aparatului, o expresie plăcută și inteligentă, exteriorizări ponderate și sobre. Diplan este actorul energiilor conținute, al hotărîrilor rapide dar calculate, interpret ideal al «temerarilor» din filmul de acțiune, oameni întreprinzători, dublați de un «raisonneur» refulat. Udrea din «Stejar, extremă urgență» avea — dincolo de aceste atribute — un permanent zîmbet în colțul buzelor, un zîmbet cînd cald, cînd ironic, un zîmbet care era principalul său atu în fața maleficului von Richter. Un zîmbet care masca superioritatea luptătorului pentru o cauză dreaptă față de personajul dezabuzat, lipsit de idealuri (nu mai puțin inteligent însă), pe care-l are în față.

V-ați gîndit vreodată la Diplan în postura unui Mannix românesc?

Sub semnul talentului

Unul din cei mai complexi actori relevați în ultima «stagiune» cinematografică este acest foarte tînăr Florin Zamfirescu, siluetă subțire, ascetică, la care parcă toată energia trupului s-a adunat în arderea întunecată a ochilor, transmițători de mesaje ciudate și tulburătoare, indescifrabile pentru înțelegerea comună. Sînt ochii — cînd stinși, opaci, cînd iluminați de viziuni mirifice — ai lui Ion din «Năpasta» (rol pe care Florin Zamfirescu îl interpretează cu brio pe scena teatrului Giulești), sînt ochii înspăimîntați, dar încă îndărătnici, ai unui țăran din «Capcana», sînt ochii arși de dragoste sau de furie ai lui Zamfir, fiul lui Oaie, din «Tatăl risipitor». Arderea este, de altfel, semnul sub care se exprimă arta actoricească a lui Florin Zamfirescu. De unde și (relativ) facila lui distribuție în roluri dramatice, în care cotidianul e mereu înfiorat de umbra misterului și a tragicului. Dar — pentru că vorbeam de Ion, supremul personaj tragic din opera lui Caragiale — jocul lui Florin Zamfirescu se înnobilează întotdeauna printr-un adaos indicibil de poezie, ca un ecou îndepărtat al unor acorduri transcendentale, enigmatice, acea poezie sublimă care făcea din predecesorul său în rol, Emil Botta, unul din argumentele de excepție ale artei teatrului. Și complexitatea «registrelor» lui Florin Zamfirescu nu se rezumă la atît; păcat că nu mai poate fi văzut în rolurile lui de comedie, jucate în timpul studenției..

Despre o anume candoare

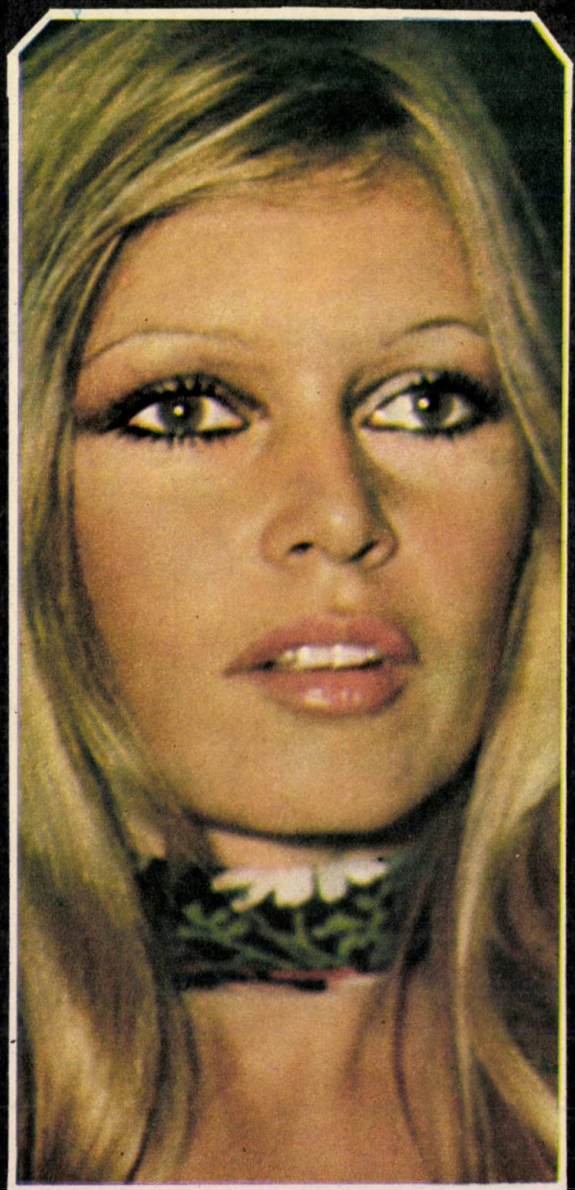
Dacă ar fi existat (ca actor, bineînțeles) cu un deceniu în urmă, Răducu Itcus ar fi putut fi un Codin remarcabil. Interpretul lui Lisandru din «Tatăl risipitor» are ceva din masivitatea candidă și caldă, ascunzînd neîndemînatec forțe primare devastatoare, a personajului lui Panait Istrati. Itcuș este mai întîi o *prezență* impunătoare, o sursă iradiantă de vitalitate; care însă, curios, nu sugerează numaidecît teluricul, obscurul, primitivul ci — din contra — un umanism generos și conciliant. Argumentul forței lui este disponibilitatea, nu impunerea. Lisandru — personaj destul de incert conceput regizoral — își cîștigă tăcut, fără efort, simpatiile (mai ales feminine!), nu șochează deliberat, ci își continuă calm, încet, un drum răsfrînt dintr-un gînd lăuntric. Dar oricît de tentantă ar fi această ipostază (te duce imediat cu gîndul la Lennie din «Oameni și șoareci», la atîtea alte personaje din literatura universală), ea conține și o primejdie, deloc minoră. Căci a rămîne cantonat (chiar cu fidelitate) într-o imagine prestabilită, a te mulțumi doar cu semnificația ei exterioară, înseamnă a renunța, de fapt, la artă. Răducu Itcuș e prea tînăr pentru a acuza, deocamdată, o astfel de cantonare. Dar trebuie smuls cît mai curînd din postura amăgitoare a «uriașului blînd», și lucrul acesta îl poate face, cel mai ușor, cinematograful. Un gros-plan inteligent exploatat ar înlocui cu succes planul general prea apropiat de clișeu.

Portrete de Dinu KIVU

Un «temerar» pentru filmele de acțiune: C. Diplan (cu Irina Petrescu)

Mai mult decît o promisiune: o certitudine (Florin Zamfirescu)

Mitul Bardot
(la 40 de ani)



«Orice dragoste are durata pe care o merită »

Brigitte Bardot a împlinit în toamna aceasta 40 de ani. Dar de mai multă vreme, cuvintele «idolul», «mitul», «steaua», «vedeta Nr. 1 a cinematografiei franceze» au dispărut din vocabularul ziariștilor și fotografilor care se îndeletnicesc nu cu știri despre film, ci cu amănunte picante din viața celor ce fac film.

In urmă cu un deceniu și mai bine însă, despre Bardot au scris critici și scriitori de seamă, chiar și oameni de stat. Iată cîteva citate celebre despre actrița care a adus Franței venituri la fel de importante ca uzinele Renault.

Simone de Beauvoir (1959):

● «Nu are amintiri, nu are trecut și, datorită acestei goliciuni, regăsim în ea acea deplină inocență specifică copilăriei».

● «Intruchipează atît de deplin prospețimea, sănătatea, simțurile primare, încît e imposibil să descifrezi în ea trăsături diabolice. Dar exact din această pricină le apare femeilor, care se simt înjosite și amenințate de frumusețea ei, cu atît mai diabolică».

● «**B.B.** apare pe ecran ca un fruct pe o tavă. Dar oferta e doar aparentă, căci spectatorul nu poate face abstracție de faptul că această femeie celebră și adulată, îi este total inaccesibilă. De aceea nici nu-i de mirare că o calomniază și o cataloghează drept o femeie ușoară, răzbunîndu-se astfel pe ea».

● «Viitorul, din punctul ei de vedere, este o invenție a oamenilor maturi, cărora ea nu le acordă credit».

Marguerite Duras (1964):

● «Exuberantă, leneșă, veșnic încurcată în nenumărate povești de dragoste — asta e Bardot, veșnicul nostru copil.»

● «Ai impresia că Bardot nu se identifică niciodată total cu rolurile ei, că nu le înțelege niciodată pe deplin. Vezi parcă, de fiecare dată, jucînd o dublură ideală. La capătul carierei ei, nu se întrevăd vîlvătăi ale talentului. Dar nici filme total mediocre, lipsite de orice suflu artistic. Ea nu poate străluci în filmele ei, pentru că e o femeie pe care natura a hărăzit-o cu strălucire».

● «Mîine va fi totul atît de gol și pustiu în jurul tău, încît n-o să-ți mai poți umple viața, Brigitte... Și o să afli atunci cît de monoton este să fii singur cu tine însuți.»

Charles de Gaulle (în diferite împrejurări):

● «Naturalețea, firescul cel mai pur, par să fie atributele esențiale ale acestei tinere femei».

● «Am fost încîntat să vă văd. Încîntat este cuvîntul potrivit. Tot ce realizați e frumos și de fiecare dată dăruiți spectatorului ceva. «Viva Maria» mi-a plăcut mult.»

Henri-Georges Clouzot (1960):

● «Brigitte este foarte copilăroasă, dar nu e banală. Spontaneitatea ei fantastică se conjugă cu seriozitatea ei de copil».

Serge Gainsbourg (1968):

● «Își poartă cizmele pînă-n șold, ca două cîrje care să-i sprijine frumusețea».

... și EA despre EA:

● «Omul care m-a fascinat cel mai tare a fost bunicul meu!» (1960)

● «Orice dragoste are durata pe care o merită!» (1961)

● «Nu trăiesc în trecut. De viitor nu-mi pasă. Sînt intens preocupată de clipa pe care o trăiesc!» (1966)

Filmul românesc
în marile competiții
internaționale

CANNES 1946-1974

Cinema

Participarea la festivalul de la Cannes și mai ales obținerea unui premiu este aspirația oricărei cinematografii, este visul oricărui cineast; pentru că simpla selecționare a unui film la acest festival echivalează cu o recunoaștere a maturității artistice a cinematografiei care l-a produs, iar «recoltarea» unui premiu înseamnă — pentru filmul respectiv și pentru creatorul său — deschiderea porților spre o carieră internațională. Premiul de la Cannes este, într-un fel, semnul prin care un for internațional de prestigiu recunoscut recomandă distribuitorilor din toată lumea o creație de excepție.

Neorealismul italian s-a putut dezvolta și afirma pe piața mondială și grație premiilor pe care le-au obținut «**Roma, oraș deschis**» de Roberto Rossellini, «**Miracol la Milano**» de Vittorio De Sica și «**De doi bani speranță**» de Renato Castellani. Fără festivalul de la Cannes, noul val francez nu s-ar fi văzut poate recunoscut pe plan internațional și n-ar fi devenit școală. Iar Michael Cacoyannis și-a început cariera internațională o dată cu premiul pe care l-a obținut la Cannes cu filmul său «**Electra**».

De-a lungul anilor, mulți creatori și multe vedete au primit consacrarea la festivalul de la Cannes, după cum cinematografiile multor țări — mai ales acele cinematografii care s-au dezvoltat după al doilea război mondial — au devenit familiare publicului internațional datorită festivalului de la Cannes. Se poate spune că în desfășurarea festivalului de la Cannes se reflectă, practic, istoria cinematografului mondial din ultimii 30 de ani.

Iată tabloul celor 27 de ediții ale sale, cu menționarea categoriilor principale de premii, ilustrînd în același timp prezența cinematografiei românești la această competiție de mare prestigiu profesional și artistic.

Numărul mare de filme premiate în primele două ediții se explică prin aceea că se supunea atenției juriului producția realizată în ultimii 2—3 ani («Roma, oraș deschis» — 1943-44; «Scurtă întîlnire» — 1945, etc.), iar formula de organizare a festivalului era în curs de «îmbunătățire». Începînd cu ediția a treia, regulamentul s-a definitivat și — cu unele ajustări — el este în vigoare și astăzi. Numă-

→

Cannes 1965: «Pădurea spînzuraților». Premiul pentru cea mai bună regie. O prestigioasă consacrare.

Anul	Marele Premiu (Palme d'Or)	Premiul pentru cea mai bună regie	Marele Premiu pentru scurt-metraj
1946	**Simfonia pastorală** (r. J. Delannoy), Franța **Scurtă întîlnire** (r. D. Lean), Anglia **Roma, oraș deschis** (r. R. Rossellini), Italia **Maria Candelaria** (r. E. Fernandez), Mexic **Încercarea** (r. A. Sjöberg), Suedia **Ultima șansă** (r. L. Lintberg), Elveția **Oameni fără aripi** (r. M. Cap), Cehoslovacia **Marea cotitură** (r. F. Ermler), URSS **Heecha Nagon** (r. Ch. Anand), India **Pămîntul va fi roșu** (r. B. Ipsen), Danemarca **Week-end pierdut** (r. B. Wilder), SUA	René Clément (Franța) **(La bataille du rail)**	**Umbre pe zăpadă** (Suedia)
1947	**Antoine și Antoinette** (r. J. Becker), Franța **Blestemații** (r. R. Clement), Franța **Cross Fire** (r. E. Dmytrick), SUA **Ziegfield Folies** (r. V. Minnelli), SUA **Dumbo** (desen animat r. W. Disney), SUA **Inundații în Polonia** (documentar), Polonia	Nu s-a acordat	Nu s-a acordat
1948	Festivalul nu a avut loc		
1949	**Al treilea om** (r. C. Reed și G. Greene), Anglia	René Clément (Franța) **(Zidurile din Malapaga)**	**Pali singur pe lume** (Danemarca) regia A.H. Jenden
1950	Festivalul nu a avut loc		
1951	**Miracol la Milano** (r. V. De Sica), Italia **Domnișoara Julie** (r. A. Sjöberg), Suedia	Luis Buñuel (Mexic) **(Oropsiții)**	**Oglinzi de Olanda** (Olanda) regia B. Haanstra
1952	**De doi bani speranță** (r. R. Castellani), Italia **Othello** (r. O. Welles), Maroc	Christian Jacque (Franța) **(Fanfan la Tulipe)**	**Să aruncăm plasele** (Olanda) regia H. Vander Horst
1953	**Salariul groazei** (r. H.G. Clouzot), Franța	Walt Disney (SUA) **(Retrospectiva operei)** — hors concours —	**Coama albă** (Franța) r. A. Lamorisse
1954	**Porțile infernului** (r. T. Kingasa), Japonia	René Clément (Anglia) **(Monsieur Ripois)**	*Nu s-a acordat*
1955	**Marty** (r. Delbert Mann), SUA	Serghei Vasiliev (URSS) **(Eroii de la Șipca)** Jules Dassin (Franța) **(Du Rififi chez les hommes)**	**Blinkity Blank** (Canada) r. Norman McLaren
1956	**Lumea tăcerii** (documentar artistic) (r. J.Y. Cousteau, L. Malle), Franța	Serghei Iutkevici (URSS) **(Othello)**	**Balonul roșu** (Franța) r. A. Lamorisse
1957	**Legea domnului** (r W.Wyler), SUA	Robert Bresson (Franța) **(Un condamnat la moarte a evadat)**	**Scurtă istorie** (România) r. Ion Popescu Gopo

1958	**Zboară cocorii** (r. M. Kalatozov) URSS	Ingmar Bergman (Suedia) **(În pragul vieții)**	**Sena întîlnește Parisul** (Franța) r. Joris Ivens **Gioconda** (Franța) r. H. Gruel și J. Suyeux
1959	**Orfeo Negro** (r. M. Camus), Franța	François Truffaut (Franța) **(Cele 400 de lovituri)**	**Fluturii nu trăiesc aici** (Cehoslovacia) r. M. Bernat
1960	**La dolce vita** (r. Federico Fellini), Italia	M. Antonioni (Italia) **(Aventura)**	**Surîsul** (Franța) r. S. Bourguignon
1961	**Viridiana** (L. Buñuel), Spania **Absență îndelungată** (H. Colpi), Franța	Iulia Solnțeva (URSS) **(Povestea anilor înflăcărați)**	**Linguriței** (Franța) r. V. Villardebo
1962	**Cuvîntul dat** (r. A. Duarte), Brazilia	Michael Cacoyannis (Grecia), **(Electra)**	**Rîul Bufniței** (Franța), r. R. Enrico
1963	**Ghepardul** (r. L. Visconti), Italia	*Nu s-a acordat*	**Floare de apă** (Elveția), r. J. Seiler **Fasolea** (Franța) r. E. Sechan
1964	**Umbrelele din Cherbourg** (r. Jacques Demy), Franța	*Nu s-a acordat*	**Liniștea satului** (Franța), r. F. Reichenbach **Prețul victoriei** (Japonia), r. N. Shbya
1965	**Spilul** (r. R. Lester), Anglia	Liviu Ciulei (România) **(Pădurea spînzuraților)**	**Uvertura** (Ungaria), r. J. Vadasz
1966	**Un bărbat și o femeie** (r. C. Lelouch) Franța **Doamnelor și domnilor** (r. P. Germi) Italia	Serghei Iutkevici (URSS) **(Lenin în Polonia)**	**Skater Dater** (SUA) r. Noel Black
1967	**Blow-up** (r. M. Antonioni), Anglia	Ferenc Kosa (Ungaria), **(Zece mii de sori)**	**Cerul Olandei** (Olanda), r. J.F. Fernhant
1968	*Festival întrerupt din cauza evenimentelor sociale petrecute în luna mai în Franța*		
1969	**If** (r. L. Anderson), Anglia	Glauber Rocha (Brazilia) **(Antonio das Mortes)**	**Cîntecele Renașterii** (România), r. M. Ilieșiu
1970	**M.A.S.H.** (r. R. Altman), SUA	John Boorman (Anglia), **(Ultimul Leo)**	*Nu s-a acordat*
1971	**Mesagerul** (r. J. Losey), Anglia	*Nu s-a acordat*	*Nu s-a acordat*
1972	**Cazul Mattei** (r. Francesco Rosi), Italia **Clasa muncitoare merge în paradis** (r. E. Petri), Italia	Miklos Iancso (Ungaria) **(Psalmul roșu)**	**Pușca cu lunetă** (Franța) r. Jean Chapat
1973	**Sperietoarea** (J. Schatzberg), SUA **Disprețul** (r. A. Bridges), Anglia	*Nu s-a acordat*	**Balablok** (Canada), r. B. Pojar
1974	**Conversația** (r. F. Ford Coppola), SUA	*Nu s-a acordat*	**Insula** (URSS) r. V. Zuikov și E. Hazarov

Cannes 1966: «Răscoala»
Premiul pentru «opera prima». O confirmare importantă, dătătoare de speranțe

rul de premii a fost restrîns, ridicîndu-se astfel prestigiul fiecăruia dintre ele; filmele sînt acceptate în concurs numai cu condiția ca ele să fi fost produse în cele 11 luni precedente, să nu fi fost difuzate în afara țării de origină și să nu mai fi fost înscrise în altă competiție internațională.

Paralel cu concursul oficial, în care în nici un an nu au fost mai mult de 30 de filme de lung-metraj, la Cannes de desfășoară «piața filmului», unde, pe parcursul a două săptămîni, se prezintă circa 300 de filme și se fac tranzacții cifrate la milioane de dolari. În ultimii ani, festivalul de la Cannes s-a îmbogățit cu alte două manifestări «paralele»: «Săptămîna criticii» (și aici trebuie remarcat marele succes al filmului «**Nunta de piatră**» de Dan Pița și Mircea Veroiu, în 1973) și «La quinzaine des réalisateurs» care, fără să fie competitive și fără să acorde premii, contribuie în mare măsură la punerea în evidență a noutăților» din mișcarea cinematografică mondială.

Cannes 1957: «Scurtă istorie». **Palme d'Or. România, pentru prima oară în palmaresul festivalului internațional de la Cannes**

Cannes 1973: «Nunta de piatră». **Nici un premiu, dar un succes de mare răsunet internațional în cadrul sever al «Săptămînii criticii»**

Cu puține excepții, juriile festivalurilor de la Cannes au premiat acele filme pe care apoi timpul, critica și, mai ales, publicul internațional le-au confirmat ca fiind într-adevăr creații remarcabile, opere reprezentative ale diverselor cinematografii, ale diverselor perioade și «valuri» din producția mondială. Dacă un film ca «**Spiful**» s-a «pierdut» pur și simplu, ieșind din atenția criticii și a publicului, altele, ca «**La dolce vita**», «**Un bărbat și o femeie**», au făcut nu numai o carieră strălucită, dar au devenit și filme-școală, modele pe care alții s-au străduit ulterior să le imite.

Este interesant de remarcat că în palmaresurile de la Cannes nu figurează niciunul dintre marile succese comerciale: nici «Sunetul muzicii», nici «Love Story», nici «Marea hoinăreală». Dar o coincidență e sigură, fiind de fapt o legitate, și anume că cinematografiile care au dat cele mai mari succese au produs și filmele cu cele mai multe premii la festivalul de la Cannes.

Au fost cazuri cînd regizori consacrați pe plan internațional au prezentat filme produse în alte țări: Orson Welles («Othello») pentru Maroc, sau René Clément («Monsieur Ripois») pentru Anglia.

Printre laureații Marelui Premiu (cu «Lumea tăcerii», 1956) se află un om de știință — oceanograful J.Y. Cousteau, pe lîngă care un viitor cineast, Louis Malle, își făcea apariția.

Cum se poate remarca și din tabelele recapitulative, cele mai multe premii sînt recoltate de către cinematografiile cu mari producții de filme, care ființează încă de la nașterea cinematografului. Aceste țări figurează în palmares încă de la prima ediție, fapt ce ilustrează marele lor avans față de cinematografiile care au trebuit «să-și facă un loc sub soare» mulți ani mai tîrziu.

În ceea ce privește prezența cinematografiei românești, ea nu poate fi comentată înainte de a menționa că, în competiția festivalului se înfruntau, în arenă deschisă, cinematografii în curs de dezvoltare alături de altele cu vechi tradiții și cu o producție anuală de zeci sau chiar sute de filme. Așa cum se știe, marii cineaști și marile filme nu răsar peste noapte, ci apar numai ca rezultat al unei producții bogate și ritmice. Această remarcă nu e menită să «justifice» neîmplinirile cinematografiei noastre, ci să pună într-o lumină obiectivă reușitele ei.

Cannes 1969: «Cîntecele Renașterii»
Palme d'or. Documentariștii la înălțime

La categoria scurt-metraje, România are de două ori Marele Premiu: «Scurtă istorie» de Ion Popescu Gopo și **«Cîntecele Renașterii»** de Mirel Iliești. dintre care cel obținut de «**Scurtă istorie**» datează din 1957, atunci cînd cinematografia noastră era într-adevăr la începuturile ei. Cu două premii la această categorie, România se situează înaintea unor țări ca Danemarca, Japonia, Suedia, Ungaria, etc., cu tradiție infinit mai mare în creația de filme.

Dacă observăm că Ion Popescu Gopo și Mirel Iliești se numără printre numele celebre ale genului, alături de un Norman McLaren, Albert Lamorisse, Bert Haanstra sau Joris Ivens, avem motive întemeiate să ne mîndrim cu producția noastră de scurt-metraje și să sperăm că nivelul ei va crește continuu, mai ales că aceste succese obligă.

La capitolul Marele Premiu, cinematografia noastră încă n-a înscris un film; pînă atunci, Premiul pentru cea mai bună regie, obținut de **Liviu Ciulei** cu «**Pădurea spînzuraților**», marchează prezența noastră la o cotă care se cere recucerită și depășită.

În 1965, cînd prezenta «Pădurea spînzuraților», cinematografia română, care abia depășea 10 filme anual, se afla în competiție cu cinematografiile din Anglia, Japonia, S.U.A., U.R.S.S., Franța, iar la festival erau prezenți cu filmele lor William Wyler, Richard Lester, Masaki Kobayashi, Sidney Lumet...

Dacă ținem seamă că «premiul pentru cea mai bună regie» a fost acordat, în acești 27 de ani, unor creatori iluștri ai cinematografului mondial ca Luis Buñuel, René Clément, Ingmar Bergman, Jules Dassin, Frederic Ermler, François Truffaut, avem adevărata dimensiune a valorii acestui premiu obținut de Liviu Ciulei. Ca și a acelui premiu obținut de filmul «**Răscoala**», cînd lui **Mircea Mureșan** i s-a atribuit, atunci, în 1966, «Opera prima».

Mihai DUȚĂ

Telex socialist

R. P. Bulgaria

● Anul 1974 a înscris la rubrica producției cinematografice cîteva date elocvente: Bulgaria produce astăzi anual 20 de lung-metraje artistice și 30 de filme de lung-metraj pentru televiziune, peste 100 documentare și 120 filme de știință popularizată, 18 desene animate și zeci de filme didactice, care sînt proiectate pe ecranele din 80 de țări ale lumii.

În 26 de ani, cinematografia bulgară a obținut aproape 340 de premii naționale și internaționale, decernate pentru 230 de filme, dintre care majoritatea în ultimii 2 ani. În momentul de față, în studiourile modern utilate de la Boiana, din preajma Sofiei, lucrează 1 400 de regizori, operatori, scenografi, tehnicieni, etc.

● Producția de filme a anului consemnează la loc de frunte și filmul «**Căsătoriile lui Ioan Assan**», o amplă evocare istorică despre un monarh înțelept și viteaz, care a asigurat țării sale, în îndepărtatul veac al XIII-lea, stabilitate și pace, o bogată viață economică și culturală. Regizor: Veselin Tancov.

● Filmul regizorului Ștefan Dimitrov, intitulat «**Marele drum**», va aduce pe ecran viața cotidiană, depotrivă de dificilă și de complexă, a conducătorului unui mare șantier de construcții, om care nici măcar nu are un nume, el fiind trimisul Comitetului Central al Partidului Comunist.

● «**Dragonul**» este o încercare, prima în cinematografia bulgară, datorată cunoscutului regizor Todor Dimov, de a realiza un lung metraj care reunește desenul animat cu jocul actorilor în carne și în oase. Filmul este o alegorie modernă despre răul (adică dragonul, căci el este personajul desenat) în lumea de astăzi.

Căsătoria în sec. XIII («Căsătoriile lui Ioan Assan»)

R.S. Cehoslovacia

● Trei producții realizate în anul 1974 la studiourile Barrandov au reținut în mod deosebit atenția spectatorilor și a criticii: «**O crimă la Steaua albastră**», în care regizorul Antonin Kachlik a dezvoltat două episoade din romanul cu caracter social al scriitorului ceh Ivan Olbracht, «Ana, proletara»; «**Mandat de arestare pentru regină**», un pasionant film polițist, care reconfirmă aptitudinile pentru acest gen al regizorului Dušan Klein; «**Omul din Londra**», în care regizorul Hynek Bocan îmbină comicul cu suspensul, realizînd o comedie polițistă interesantă și atrăgătoare.

● Pentru reputatul regizor Karel Kachyna, anul 1974 a însemnat un triplu efort creator, dar și un prilej de mari satisfacții profesionale. După ce a prezentat în premieră filmul «**Iubirea**», a realizat în cinstea aniversării insurecției naționale slovace, «**O iarnă fierbinte**», în care sînt evocate cîteva momente dramatice din lupta partizanilor împotriva ocupanților fasciști, dar nu prin mijloacele proprii filmelor de război, ci prin modalitățile de exprimare aparținînd peliculelor de profundă și subtilă analiză psihologică. Imediat după aceea, Kachyna a început filmările pentru «**Pavlinka**», a cărui acțiune se petrece cu trei sferturi de secol în urmă, în orășelul Svarov din munții Jizera, în timpul unei greve a muncitorilor dintr-o uzină textilă. Dar filmul este mai puțin istoria unei greve, cît povestea înduioșătoare a unei fetișcane, a cărei primă dragoste și a cărei viață sînt jertfite în vălmășagul unor dramatice conflicte sociale.

O poveste de dragoste în 1900 și... («Pavlinka»)

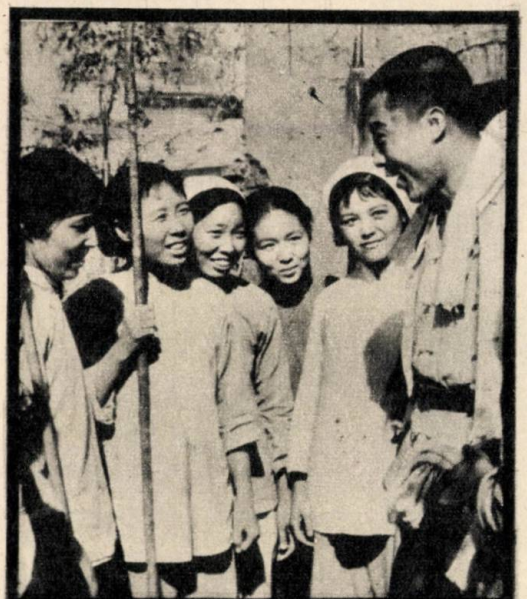
R.P. Chineză

● Din filmele proiectate pe ecranele din Republica Populară Chineză în anul 1974, s-au bucurat de mult succes, întrunind adeziunea largă a maselor de muncitori, țărani și soldați, patru filme artistice în culori, o operă filmată, «**Chakiapang**» — lucrare model cu temă revoluționară contemporană — un film de păpuși, «**Micul soldat al Armatei a VIII-a**», șase filme didactice și științifice și două documentare. Filmele de ficțiune reflectă aspecte ale luptei de clasă și ale edificării socialiste.

● «**Epoca noastră de foc**» — reflectă lupta metalurgiștilor chinezi pentru producerea unui oțel special, necesar construirii de nave, din materii prime autohtone și cu mijloace proprii. Această inițiativă întîmpină la început rezistența unor elemente reacționare. Dar tenacitatea echipei condusă de oțelarul comunist Tchao-Se-hai învinge.

● «**Muntele cu pini verzi**» este numele unei unități de producție situată într-o regiune muntoasă îndepărtată. Filmul cu acest titlu reflectă aspecte ale luptei pentru instaurarea normelor socialiste la sate.

● «**Fluviul va fi îmblînzit**» este un elogiu adus eroismului revoluționar și tenacității comuniste de care au dat dovadă locuitorii de pe malul rîului Haiho în lupta împotriva unei inundații cumplite, de o amploare niciodată întîlnită pe acele meleaguri în ultima sută de ani.



«Războiul subteran», un film despre lupta pentru independență a poporului chinez

R.D. Germană

● «**Wolz**» sau «**Viața și transfigurarea unui anarhist german**» (scenariul: Günther Rücker, regia: Günther Reisch) este povestea unui om care a luptat cu inimă fierbinte, dar prin mijloace greșite, pentru o cauză dreaptă. Și care a eșuat în cele din urmă, după o existență dramatică și aventuroasă. Wolz a crezut că este deajuns să iei de la bogați și să dai la săraci pentru a rezolva acutele conflicte de clasă ale societății germane de după primul război mondial. O poveste din primele decenii ale secolului nostru, dar o dezbatere cu multiple rezonanțe contemporane.

● «**Viața lui Uwe**» și «**Juliana**» oferă spectatorilor noi variațiuni pe o temă amplu dezbătută în ultimii ani de cineaștii din R.D.G., tema vieții de familie, a relațiilor între soți în condițiile unei depline egalități sociale, politice și profesionale, a echilibrului dintre profesie și căsnicie.

● Regizorul Frank Vogel declară că «**Johannes Kepler**», filmul pe care l-a terminat recent, nu este, «așa cum ne-au obișnuit peliculele consacrate unor oameni celebri, o simplă înșiruire de evenimente importante din viața și activitatea acestora. Ne-am străduit să demonstrăm mai ales cu argumente de natură psihologică, influența pe care a avut-o în existența marelui astronom, matematician și filozof, faptul că a fost obligat, la un moment dat, să lupte pentru salvarea mamei sale, condamnată la moarte pentru vrăjitorie. Este lesne de înțeles cît de dureroasă a putut fi pentru el ciocnirea cu asemenea mentalități și prejudecăți retrograde, pentru un om care reușise prin genialele sale descoperiri să pună în ordine și armonie întreg sistemul planetar».

● Cunoscuții scenariști Wera și Claus Küchenmeister și-au concentrat eforturile pentru realizarea unui film care să evoce generațiilor actuale momentele mai puțin cunoscute din viața atît de bogată în fapte eroice ale marelui fiu al clasei muncitoare germane, Ernst Thälman.

Nemaipomenitele aventuri ale unui familist («Viața lui Uwe»)

în direct din Moscova

Toată fami
rîde, cîntă și... fil

Între visători și pesimiști... (Ariadna Senghelaia în «Trăzniții»)

Cinema

Pe ecranele sovietice rulează concomitent două noi comedii cinematografice. Faptul în sine este demn de consemnat, comedia nefiind un gen prea frecvent în cinematografie. Iar comedia gruzină este un gen aparte, cu tonalitatea ei cu totul insolită. Veselia se amestecă aici cu tristețea, comicul este transfigurat artistic, iar convenția compensată de coloritul național. Autorii acestor comedii sînt frații Șenghelai. Fratele cel mare, Elgar — fost elev al lui Iutkevici și regizorul cunoscutelor filme «Caravana albă» și «O explozie neobișnuită» — este autorul comediei cinematografice **«Trăzniții»**. Fratele cel mic, Gheorghi, absolvent al institutului «Dovjenko» și autorul filmului «Pirosmani», distins cu numeroase premii internaționale, semnează musical-ul **«Melodiile cartierului»**.

Crescuți într-o familie de cineaști (tatăl, Nikolai Șenghelai, este unul din pionierii cinematografiei gruzine, ale cărui filme «Enisso» și «26 comisari din Baku» au intrat în fondul de aur al cinematografiei sovietice, iar mama actriță), cei doi frați nutresc o adevărată pasiune pentru arta filmului și un mare respect pentru tradițiile artistice ale familiei. Soția lui Gheorghi este cunoscuta actriță de film și teatru Sofiko Ciaurelli, care la rîndul ei provine dintr-un mediu de cineaști (tatăl ei este reputatul regizor Mihail Ciaurelli, iar mama, cunoscuta actriță Verico Andjaparidze). Soția lui Elgar — Ariadna Senghelaia — a primit titlul de cea mai bună actriță a anului, pe cînd era încă studentă a Institutului de artă cinematografică, pentru interpretarea rolului Tatianei în ultima ecranizare după «Eugen Oneghin».

Comedie! Dar ce fel de comedie!

«Trăzniții» lui Elgar Senghelai va pune desigur pe unii dintre spectatori în încurcătură. Poate fi considerată comedie povestea despre doi trăzniți, bătrînul Cristofor

lia mează

moravuri? Personajele filmului — de la popă pînă la primar, inclusiv personajul principal feminin, interpretat de Ariadna Senghelaia, sînt conturate laconic, dar expresiv și precis determinate social. Din această contopire a vieții, a caracterelor și a situațiilor, a poeziei și a umorului popular, s-a născut filmul «Trăznițiii», ca o alegorie filozofică despre visători romantici și despre filistini pesimiști. Cu gluma, cu cîntecul și cu zîmbetul, spectatorul se trezește, fără să vrea, că meditează cu seriozitate despre puterea visului în obținerea unei victorii, despre visătorii nenumărați și naivi — trăzniți — fără de care viața pe pămînt ar fi plicticoasă și insipidă.

Rufele se spală mai bine cîntînd (Sofiko Ciuarelli în «Melodiile cartierului»)

și tînărul Ertaoz care au uluit pe toți locuitorii orașului, dela autorități pînă la cei mai umili cetățeni, construind din surcele, împotriva oricărei judecăți sănătoase, un aparat ciudat de zbor pe care l-au încărcat cu un butoiaș de vin, cu o tobă și un buchet de trandafiri și au început să zboare peste întinderile Gruzine, cu rîurile repezi de munte, cu viile și cu mînăstirile din piatră albă? Unde este oare comedia? În detaliile de viață extrem de bine surprinse și localizate în timp, acel timp cu totul special al trecerii din veacul trecut în veacul nostru? Sau poate e o comedie de

poveste despre familia vizitiului Pavel, a fetițelor lui rămase orfane de mamă, despre spălătoreasa Vardo, care-l iubește pe Pavel și este zîna bună a familiei, o zînă care în loc de baghetă magică are o inimă de aur, și despre întîmplări triste care sfîrșesc cu bine. În cadrul modern al musicalului ne întîlnim cu personaje pline de viață, cu personaje care par să vină nemijlocit din viața sau din folclorul gruzin. Vechiul Tbilisi, dinainte de revoluție, cu locuitorii săi, spălătorese, cărăuși, vizitii, copii de stradă, toată această mulțime fremătînd de viață, care dansează și cîntă pe muzica lui G. Tabadze, străzile întortocheate, grădinile și balcoanele care înconjoară ca un brîu casele, totul se contopește în melodii pline de lirism și de veselie. Pe acest fundal își susțin partitura solistică cunoscutul actor de film și de estradă Vahtang Kikadze și actrița Sofiko Ciaurelli.

Elena AZERNIKOVA

«Pe aripile muzicii»

«Melodiile cartierului» este un musical în cel mai adevărat sens al cuvîntului. La baza lui stă o veche

în direct din Moscova

Monologurile unui mare actor

Cinema

Mihail Gluzski a fost în România în noiembrie 1973, la Săptămîna filmului sovietic, cu prilejul premierei «Monolog»-ului. Aceasta a fost prima ieșire a filmului peste hotare. Ulterior, filmul, împreună cu interpretul său principal, a fost prezentat cu succes în Iugoslavia, R.F.G., Franța, etc. «România însă — declară Mihail Gluzski — mi-a lăsat cea mai puternică amintire, pentru că acolo filmul a primit confirmarea calității lui, a succesului lui la publicul de peste hotare».

Drumul lui Gluzski pînă la «Monolog» a fost destul de anevoios. Mulți ani a fost considerat actor de roluri episodice, actor excepțional, de înaltă personalitate, dar «bun pentru roluri episodice». Prezența lui în unele filme nu depășea cîteva secunde, dar de fiecare dată, în aceste cîteva secunde, el izbutea să creeze un chip de neuitat. Peste 50 de roluri în 30 de ani de activitate e o cifră copleșitoare. Au existat în cariera lui și momente mai puțin plăcute. «Într-o vreme — spune glumind M. Gluzski — m-am trezit că am «reputația interpretului ideal pentru tipuri de ticăloși». Cum apărea un rol de albgardist sau de alt personaj negativ, mi se telefona. Totuși nu refuz niciodată rolurile mici, evident, atunci cînd am ce să spun în ele. Cred că în rolurile mici îți faci antrenamentul pentru cele mari».

În ultimii ani, Gluzski a «pus mîna», în sfîrșit, pe trei roluri mari. Unul dintre acestea a fost felcerul Fokici, un revoluționar fanatic, personaj central în filmul lui Panfilov, «Nu se trece prin foc». Fokici moare ucis de un glonte albgardist, salvînd-o pe talentata pictoriță Tania Tiotkina. Moare sublim și stîngaci, așa cum a trăit. Apoi personajul Vania, din filmul «Un soldat a venit de pe front», emoționant prin spiritul său de sacrificiu pus în slujba semenilor.

Cînd actorul Nikolai Gubenko a debutat ca regizor, n-a ezitat să-l aleagă ca interpret principal, pentru filmul său «Monolog», pe Gluzski, care a izbutit aici un admirabil portret de academician, un om cu o mare cultură, cu o inteligență de esență cehoviană, trăind după legile binelui, cinstei și ale unei profunde sincerități.

A trecut mai mult de un an de la premiera «Monologului». Gluzski continuă să filmeze, fără să refuze rolurile care i se propun — mici sau mari — fără a se îndoi că marele rol al vieții îl mai așteaptă. În filmul lui Iutkevici, «Maiakovski se amuză», joacă rolul episodic al unui profesor, iar în filmul «Păsări deasupra orașului», pe care-l realizează actorul S. Nikonenko, joacă rolul unui invalid de război, scriitor și pădurar de profesie.

Deși lui Gluzski nu-i place să vorbească despre planurile sale de viitor, de data aceasta a făcut o excepție: «Am fost în trei orașe din România: București, Cluj și Oradea. Păstrez și acum amintirea întîlnirilor pline de căldură cu spectatorii români. De aceea, printre planurile mele, figurează și o nouă întîlnire între eroul unuia din următoarele mele filme și spectatorul român, atît de exigent și receptiv».

E.A.

Talentul trebuie să aștepte ca timpul să-l confirme? (Mihail Gluzski)

R.S.F. Jugoslavia

● Bucurîndu-se de o largă popularitate şi de o tradiţie consolidată, în cele două decenii de consecventă afirmare a producţiei cinematografice naţionale a Iugoslaviei, Festivalul de la Pola — aflat în 1974 la cea de a 21-a ediţie — a demonstrat şi în acest an strădania cineaştilor iugoslavi de a realiza cît mai multe filme inspirate din realităţile patriei lor socialiste. Este semnificativ în acest sens faptul că, din cele 18 filme artistice de lung-metraj proiectate în festival, 10 s-au înscris în sfera tematică a actualităţii, iar 8 au reflectat momente din trecutul mai mult sau mai puţin îndepărtat.

În palmaresul festivalului s-au înscris, printre altele, filmele: **«Republica din Uzice»** (Marele premiu «Arena de aur»), **«Lovitura roşie»** şi **«Partizanii»**, precum şi ecranizările **«Dervişul şi moartea»** după Meşa Selimovici, **«Pîrloaga»** după Deak Ferenc şi **«Nunta»** după Mihailo Lalić.

● Una din cele mai apreciate creaţii cinematografice ale anului a fost fără îndoială filmul **«Pîrloaga»**, distins la Pola cu «Arena de bronz» pentru regie, diplomă specială pentru imagine şi premiul Academiei de dramă şi film pentru cel mai poetic film. Realizatorul acestui film, Karoly Viksek, este cel mai tînăr regizor iugoslav. Vorbind despre creaţia sa, el afirmă că «am încercat să prezentăm Voivodina nu sub aspect exotic, nu ca un tezaur de folclor multinaţional, cum se face de obicei. Scenariul lui Deak Ferenc a fost mult completat în timpul filmării, am improvizat mult, încercînd să obţinem o frescă adevărată şi inspirată a Voivodinei, interesantă sub aspect sociologic şi psihologic care, deşi plină de dramatism interior, este în esenţă optimistă .

Milena Dravić, cea mai populară vedetă a filmului iugoslav

R.P. Polonă

● Aşteptat cu nerăbdare de toţi iubitorii operelor lui Sienkiewicz, filmul **«Potopul»** a fost unul dintre cele mai mari succese ale cinematografiei poloneze din acest an. Regizorul Jerzy Hoffman a condus prin numeroase regiuni ale Poloniei o uriaşă echipă de actori, tehnicieni, figuranţi şi cascadori, pentru a evoca furtunoasele evenimente ale acelui atît de dramatic secol al XVII-lea, cînd Polonia a trebuit să înfrunte «potopul» unor năvăliri pornite din toate cele patru puncte cardinale.

Romanticele personaje ale lui Sienkiewicz, nobilul Kmicic şi suava Olenka, sînt interpretate de popularul actor Daniel Olbrychski şi de Malgorzata Braunek.

● Regizorul Andrzej Konica a preferat să aleagă un personaj real din acelaşi frămîntat secol XVII,

Malgorzata Braunek, un chip romantic pentru un film istoric («Potopul»)

pentru a evoca, într-un serial de televiziune, perioada dramatică a războiului cu suedezii. Este vorba de nobilul Krzysztof Kalkstein-Stolinski, ale cărui spectaculoase aventuri au asigurat succesul serialului **«Nori întunecaţi»**. Pentru a conferi cît mai multă autenticitate acestei evocări, creatorii filmului au filmat o mare parte a secvenţelor în ambianţa castelelor epocii.

● O interesantă apariţie în filmul polonez: actriţa Jadwiga Jankoroska. Este o tînără zveltă, cu o figură mobilă, a cărei expresie vie reţine imediat atenţia. Nu este ceea ce de obicei numim «o frumuseţe», dar ea încîntă prin chipul emoţionant a cărui expresivitate contribuie la crearea unor tipuri de eroine dintre cele mai diverse. Rolul din **«Să omori această dragoste»** i-a adus premiul «Zbigniew Cybulski» decernat de popularul săptămînal «Ekran».

Telex socialist

R.P. Ungară

● **«Pînza de păianjen»** — regia Imre Mihalyfi. În viața cotidiană a unei cooperative agricole intervin evenimente care tulbură existența pașnică și monotonă a oamenilor. Se descoperă, datorită unui concurs neprevăzut de împrejurări, că unii din conducerea cooperativei recurg la tot felul de procedee necinstite pentru obținerea unor avantaje. Strădania președintelui de a descoperi adevărul se lovește de «pînza de păianjen» a corupției și abuzurilor care s-a întins mult mai departe decît se aștepta. Dar el va lupta și mai departe pentru adevăr...

Creatorii filmului nu se sfiesc să spună lucrurilor pe nume, pentru ca prin această atitudine fermă și intransigentă să stimuleze combativitatea oamenilor față de asemenea fenomene reprobabile.

● **«Unde se sfîrșește dragostea?»** — regia Janos Szücs. O incursiune plină de sensibilitate și înțelegere în existența unei tinere asistente dintr-un sat. Eroina luptă cu tenacitate pentru îndeplinirea misiunii ei sociale, suferă, iubește, crede în triumful binelui. Dar nu găsește pretutindeni înțelegere și în cele din urmă va trebui să părăsească satul, incapabilă să trăiască și să muncească printre oameni care n-au știut să descopere sufletul ei curat și noblețea aspirațiilor ei.

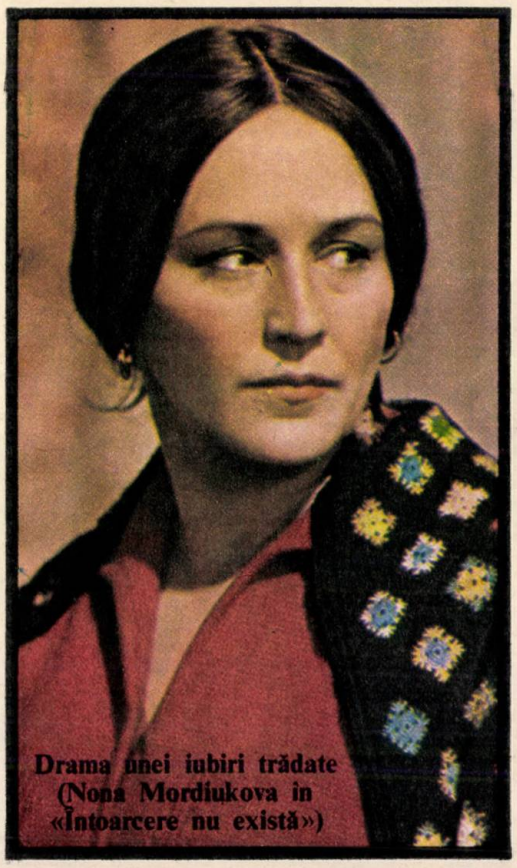
● **«La capătul drumului»** — regia Gyula Maar. Povestea unui om care se apropie de capătul vieții și nu a înțeles încă pentru ce, undeva, pe parcurs, i s-au frînt aripile, tocmai cînd părea gata să se avînte în înalturi. Unde a greșit? Cine are dreptate? Vechiul său tovarăș de muncă și de luptă care îi spune, fără menajamente, că n-a știut să-și potrivească pasul cu cel al epocii și că acum e prea tîrziu pentru a recupera timpul pierdut? Sau poate fiul lui, un om lucid, muncitor, care-și urmează idealul și dragostea cu perseverență, fără să întoarcă capul spre bătrînul său tată pe care-l compătimește, neînțelegîndu-i însă resemnarea și nereușita.

● **«Lancea turcească»** — regia Eva Zsurzs. Un film istoric și, deopotrivă, de aventuri. Acțiunea se petrece în secolul XVI-lea, cînd o parte din Ungaria era ocupată de soldații împăratului austriac, iar cealaltă parte de ienicerii turci. După nenumărate peripeții, eroul filmului, viteazul Dani, se va afla față în față cu dușmanul său de moarte, turcul Akiba, cel care mai demult i-a omorît tatăl cu o lovitură de lance. Dani își va răzbuna părintele, omorîndu-l pe turc cu aceeași lance.

Scurt popas într-o aventuroasă urmărire («Lancea turcească»)

U.R.S.S.

● În 1974, studioul «Mosfilm» a sărbătorit 50 de ani de activitate. În această jumătate de veac, în celebra citadelă a filmului sovietic, au fost create 1249 de filme pentru care au fost consacrați 2.455.112 metri de peliculă. Aceste filme au cîștigat la 130 de festivaluri internaționale, 166 premii. Printre cei care au fost răsplătiți cu Premiul Lenin pentru activitatea lor în cadrul studioului, se numără regizorii Aleksandr Dovjenko, Serghei Bondarciuk, Grigori Ciuhrai și Iuri Ozerov; operatorii Vladimir Monahlov și Igor Slabnevici; actorii Maxim Strauch și Mihail Ulianov. Pe drapelul studioului «Mosfilm» sînt prinse două mari distincții ale Uniunii Sovietice: Ordinul Lenin și Ordinul Revoluției din Octombrie.



Drama unei iubiri trădate (Nona Mordiukova în «Întoarcere nu există»)

● Coproducția sovieto-italiană **«Neverosimilele aventuri ale unor italieni în Rusia»** deține, fără îndoială, recordul de hohote de rîs pe metru de peliculă. Eterogenul grup de turiști italieni, sosiți la Leningrad să descopere o comoară ascunsă de o contesă în timpul Revoluției, își propune, nici mai mult nici mai puțin, decît să sape sub toate statuile cu lei ale orașului de pe Neva (și sînt destul de multe), sfîrșind prin a găsi miraculoasa casetă sub cușca unui leu viu.

● Anul trecut a readus în atenția spectatorilor sovietici trei mari actrițe de film, care în ultimii ani au apărut mai puțin pe ecrane: Nona Mordiukova, Iia Savvina și Ludmila Gurcenko.

Rolul Antoninei Kașirina, o femeie de o rară forță morală, care știe să poarte cu demnitate durerea unei mari iubiri trădate de cel căruia îi salvase cîndva viața, din foarte interesantul film al lui Aleksei Saltîkov, «**Întoarcere nu există**», prilejuiește Mordiukovei o creație antologică.

Pe fragila «Doamnă cu cățelul», sensibila și luminoasa Iia Savvina, o regăsim sub trăsăturile asprite de o muncă de creație puțin obișnuită, cu o figură în permanență frămîntată de grija pentru viețile oamenilor, în rolul unui medic inovator, celebru pentru metodele sale îndrăznețe în domeniul chirurgiei ortopedice, într-un film care poartă ca titlu «**O zi din viața doctorului Kalinikova**» și e realizat de regizorul Viktor Titov.

Pe fetișcana sprințară care, cu ani în urmă, ne fermecase cu vioiciunea și temperamentul ei muzical în comedia lui Riazanov, «**Noapte de carnaval**», cu greu o putem recunoaște în femeia matură, sobră, purtînd pe chip o nemărturisită tristețe, în Ana Smirnova, directoarea unei mari țesătorii din Ivanovo, eroina filmului «**Ziduri vechi**». Un rol care demonstrează convingător excepționalul talent al Ludmilei Gurcenko.

● Studioul din Riga a produs, printre altele, un excelent film polițist, «**La capătul tunelului este lumină**», în care urmărim pasionanta aventură a unui ofițer de miliție însărcinat să prindă un periculos hoț și ucigaș.

● Pentru a încuraja pe cineaștii care se consacră realizării unor creații de factură eroică și patriotică, Consiliul de miniștri al URSS a instituit o medalie de aur și trei medalii de argint în memoria remarcabilului promotor al cinematografiei sovietice, Aleksandr Dovjenko.

În 1974, Medalia de aur «Dovjenko» a fost decernată creatorilor filmului «**Rang înalt**»: scenarist — Iuli Dunski, regizor — Evgheni Karelov și interpret principal Evgheni Matveev. Medalia de argint a revenit regizorului și actorului Leonid Bîkov pentru realizarea filmului «**În luptă merg numai bătrînii**».

În direct din Berlin

„ Dar pe Goya cum l-ați filmat?"

«Toți pun umărul, noi sîntem cu ei» — aceste cuvinte cu multiple și adînci semnificații te întîmpină în holul de la intrarea în «Deutsche Akademie der Künste zu Berlin», instituția care reunește cele mai de seamă personalități din domeniul literaturii și artei din Republica Democrată Germană. Președintele acestei Academii este cunoscutul regizor de film **Konrad Wolf**, fiul marelui dramaturg și luptător antifascist Friederich Wolf. Discuția, pe care am avut-o cu el la Berlin, a debutat cu o întrebare despre sensurile acestei inscripții.

„Este formularea cu alte cuvinte și poate mai concret a unui important principiu estetic pe care Lenin l-a exprimat într-o scrisoare a sa către compatrioata noastră Clara Zetkin, demonstrînd necesitatea «apropierii popoarelor de artă și a artei de popor». Este angajamentul pe care oamenii de cultură din țara noastră și l-au luat în fața partidului, de a fi, prin creațiile lor, întotdeauna alături de clasa muncitoare, de toți acei care pun umărul la construirea societății socialiste.

— Sînteți creatorul unor filme ca «Suflete tari», «Lissy», «Stele», «Oameni și aripi», «Profesorul Mamlock», prin care ați concretizat profesiunea de credință atît de plastic și convingător exprimată prin inscripția de care vorbeam. Ce loc ocupă, în creația dumneavoastră, filmul «Goya»?

— Întotdeauna m-a fascinat personalitatea și creația acestui mare artist, de aceea am citit și recitit de cîteva ori romanul lui Feuchtwanger. Încă de cînd l-am citit pentru prima oară, aș putea spune că am realizat o ecranizare în minte și dorința de a o face în realitate m-a stăpînit ani îndelungați. Goya a fost în vremea sa, în condiții istorico-sociale complexe și dramatice, un mare protestatar, un luptător pentru adevăr și libertate. Creația lui aparține lumii întregi și este un nesecat izvor de meditație pentru orice artist adevărat. Tocmai această universalitate a creației lui Goya m-a convins că filmul despre el nu poate fi filmul unei singure țări. De aceea am preconizat o coproducție cu participarea unor actori și tehnicieni din mai multe țări. A fost o experiență extrem de interesantă. Am făcut o minuțioasă selecție a interpreților, care a durat multe luni și ne-a purtat pe distanțe de mii de kilometri. Așa am întîlnit-o și pe excelenta actriță din România, Nunuța Hodoș, care ne-a dat o mare lecție de profesionalism.

— Cum ați reușit să filmați atît de variat și detailat picturile lui Goya, presupun că într-un muzeu e destul de greu de organizat asemenea filmări?

— Oricît de paradoxal vi s-ar părea, trebuie să vă spun că pentru filmul despre Goya nu am făcut nici o filmare în Spania, nici pentru exterioare, nici pentru tablouri. Am filmat numai după copii. Un grup de pictori din Leningrad au realizat peste 120 de copii, după fotografii proiectate în mărime naturală. A fost o muncă titanică. Rezultatele se văd în film. De altfel, cu copiile făcute pentru film, colaboratorii noștri au realizat, după terminarea filmărilor, și o expoziție mult apreciată.

— Ați terminat recent filmul «Bărbatul gol de pe stadion», în care continuați parcă, pînă în zilele noastre, meditațiile asupra artei, începute cu «Goya»...

— La drept vorbind, nu am avut o asemenea intenție, mai ales fiindcă munca la «Goya» mă istovise. Abia după aceea mi-am dat seama că în realitate, pe planul reflecțiilor despre artă, continuam ceea ce începusem în «Goya». Deși în aparență este vorba despre experiența dobîndită de un sculptor în contact cu realitățile societății și vremii noastre, în fond ne-am propus să discutăm mai ales despre locul pe care îl ocupă arta în viața contemporanilor noștri, despre modalitățile de înțelegere a artei și despre capacitatea artistului de astăzi de a se adapta cerințelor și gusturilor diverse ale semenilor săi.

Lucia BOGDAN

Konrad Wolf filmînd «Goya»

în direct din Varșovia

Există un al „treilea val" în filmul polonez

Cinema

Cînd este vorba de cinematografiile naționale, ne-am obișnuit să gîndim cam schematic și să închidem cam vreo sută de filme ale unei anumite perioade într-o formulă unică. Așa se vorbește despre «declinul cinematografiei franceze», despre «cel de-al doilea val hollywoodian»: așa a fost rezumată cinematografia maghiară în «Iancso și ceilalți». O formulă asemănătoare se aplică și cinematografiei poloneze și temelor ei: se spune că după «al doilea cinematograf polonez», reprezentat de Wajda, Kawalerowicz și Munk, a survenit la mijlocul deceniului șase o criză și că de atunci se tot așteaptă o reînviere, denumită «al treilea cinematograf polonez», care nu se mai produce.

Poate critica să-i influențeze pe cineaști? Dar pe spectatori? Cum?

Patriotismul emoționant al unui film-spectacol («Hubal»)

Toate aceste formule sînt simplificatoare.

Există, fără doar şi poate,o «revitalizare» în filmul polonez, dacă n-ar fi să luăm ca punct de reper decît premiile obţinute la festivaluri (deşi semnificaţia acestor premii nu trebuie absolutizată, există şi o serie de filme importante pentru noi, dar care nu au avut sanse în competiţiile internaţionale). Aceste distincţii constituie pentru străini dar şi pentru noi, un termen de comparaţie grăitor. Astfel, în ultimii doi ani, filmele poloneze au primit: la **Cannes,** premiul juriului pentru **«Clepsidra»** de Has (8 ani după menţiunea acordată lui Munk pentru filmul «Pasagera»); la **Moscova:** premiul de argint (al şaptelea) pentru filmul **«Copernic»** al lui Petelski; la **Locarno:** marele premiu, premiul criticii (FIPRESCI) pentru filmul **«Iluminare»** de Zanussi şi un alt mare premiu aceluiaşi film, la întîlnirea de la **Ravenna;** la **San Remo** (Bergamo), în cadrul festivalului filmelor de autor, premiul special (al doilea) pentru filmul **«Atît de departe, atît de aproape»** de Konwicki; la **San Sebastian,** «Scoica de argint» pentru filmul **«Nunta»** de Wajda; la **Mannheim,** premiul III (Sternberg), premiul criticii (FIPRESCI) pentru filmul **«De-a curmezişul»** de Krolikiewicz.

Enumerarea făcută mai sus ar putea fi întîmplătoare, dacă n-ar fi vorba de filme cu adevărat bune. În numai aceşti ultimi doi ani am numărat 25 de filme poloneze de nivel internaţional. Pentru o cinematografie care abia depăşeşte 20 de filme pe an, cifra este importantă. Dacă această tendinţă se menţine (şi de ce nu s-ar menţine?), chiar şi criticii răuvoitori vor fi nevoiţi să abandoneze formula «crizei».

Generaţia tînără îşi spune cuvîntul

Tinerii formaţi deja în socialism, nemaiamintindu-şi de război, erau, teoretic vorbind, speranţa acestui «al treilea cinema polonez». Se aştepta de la ei să aducă un conţinut nou şi să-l exprime prin mijloace proprii, fără să preia nimic de la maeştrii lor. La un moment dat a început să se contureze un nou curent, dar li se reproşa (prea devreme, fără îndoială) lipsa unei capodopere care să deschidă drumul pentru altele.

Această operă a apărut, în sfîrşit. Ea este semnată de Krzysztof Zanussi şi se intitulează **«Iluminare»** (titlul aminteşte un termen filozofic medieval: acela al unui har datorită căruia spiritul percepe adevărul dintr-o dată). Eroul, un tînăr fizician, îşi pune întrebările cele mai grave ale generaţiei sale. Există adevăr absolut? Poate fi lumea examinată? Ce înseamnă angajare politică în ştiinţă şi care este responsabilitatea sa morală? Aceste întrebări nu şi le pune în mod abstract, ca pe nişte ornamente intelectuale în cadrul unei discuţii. Dimpotrivă, aceste întrebări vor genera hotărîrile ulterioare ale eroului. «Iluminare» este un film concentrat, lucrat în flash-uri, care încalcă noţiunea tradiţională a continuităţii. Din acest motiv, spectatorul este obligat să co-participe la «crearea» filmului, să-i umple golurile intenţionate, care creează senzaţia că timpul se scurge printre scene.

Mai puţin generos, dar la fel de preocupat de căutarea unei morale absolute, este **«Salvarea»**, filmul de debut al lui Edward Zebrowski. Un savant, adevărat «mentor» într-o ramură ştiinţifică, un om foarte sigur de sine şi limitat la preocupări de o actualitate imediată, este nevoit să se interneze într-un spital pentru «a sta cîteva zile sub observaţie». Aici el începe să se convingă, încet-încet, că nu poate fi sigur nici măcar că va mai scăpa cu viaţă. Întregul lui sistem de valori trebuie revizuit; iar anumite probleme devin acute şi nu mai pot fi ocolite: care este sensul vieţii şi al morţii, care este esenţa raporturilor umane? Filmul nu este decorativ. «Salvarea» este construit din gros-planuri, cu deplasări lente şi lungi ale camerei de luat vederi, ceea ce permite să se sublinieze o muncă excelentă cu actorii, lucru rar la un debutant.

Alte două debuturi atrag imediat atenţia criticii, în ciuda primirii destul de reci făcute de public. Să vorbim mai întîi de filmul **«De-a curmezişul»** de Grzegorz Krolikiewicz, socotit unul din mesagerii spirituali ai tinerei generaţii. Filmul său, surprinzător, este inspirat de o cronică judiciară din 1933. Un cuplu, fără ocupaţie, omoară şi pradă un factor poştal şi doi bătrîni, martori ai crimei. Este vorba aici de acei paria ai societăţii a căror disperare este altoită pe un fundal de violenţă determinat de incertitudinea existenţei într-o orînduire minată de profunde contradicţii.

Un scriitor încearcă să cunoască... viaţa («Uşa din zid»)

Un caz aproape analog de debut este cel al regizorului Antoni Krauze, cu filmul său **«Degetul lui Dumnezeu».** Eroul său face parte din lumea de azi. El vine de la periferia societăţii şi are o obsesie plină de dragoste pentru profesiunea de actor. De trei ori încearcă să intre la Şcoala de teatru, şi de trei ori ratează examenul; prima oară din cauza lipsei de experienţă — iar apoi, tocmai dintr-un exces de experienţă. Stilul lui Krauze, mai clasic, nu evită totuşi efectele puternice, care, pentru a spune adevărul, nu se încadrează tocmai armonios în povestire. Cu toate acestea filmul a atras atenţia criticii.

«Descriere de moravuri» este debutul a doi documentarişti inteligenţi, Józef Gebski şi Antoni Ha-

Filmul polonez

lor. Un debut ambiţios, dar din păcate eşuat. Un grup de studenţi etnografi descoperă, în cursul unei vacanţe, o familie de ţărani, greu încercată de război şi care a luat strania hotărîre să nu mai scoată o vorbă tot restul vieţii. Aflarea adevărului în această tăcere mai este oare doar un simplu studiu de etnografie? Fragmentele de reportaje, de ciné-vérité, relaţiile studenţeşti, satirizarea birocraţiei universitare, inserturile de capodopere ale picturii europene şi lecţiile de antropologie nu constituie un fundal convingător în ansamblul filmului. Cu toate acestea, cîteva secvenţe magistrale ne dau convingerea că putem spera mult din partea acestor doi debutanţi.

Încă un documentarist debutant, Krzysztof Gradowski şi filmul său «**Intrarea strict oprită**». Un experiment plin de riscuri care «nu putea să reuşească». Şi n-a reuşit. Încă de cîtva timp, Gradowski depăşise cadrul documentarului. De data aceasta, a scos dintr-un dosar judiciar două cazuri autentice: primul, al unui tînăr delincvent, abia ieşit din închisoare; al doilea, cel al unei tinere de la ţară, venită în capitală să trăiască «la dolce vita». După cum ni se şi sugerează, al doilea subiect nu putea fi rezolvat decît prin mijloacele cinematografului de ficţiune, adică să concepi, să pui în scenă şi să lucrezi cu actori (chiar dacă aceştia nu sînt profesionişti). Din păcate însă, încetînd să mai fie documentar, filmul nu a devenit unul «normal», de ficţiune (căci întreaga construcţie este deficitară, psihologia rudimentară, interpretarea imprecisă).

Nu e rău deloc, dacă fiecare debut (sau aproape fiecare) provoacă importante discuţii. Sugestiile criticii poloneze ca debutul să fie uşurat autorilor care-şi propun propriile lor scenarii, deci propriile lor pasiuni şi angajări, a devenit o realitate.

Tinerii cineaşti debutanţi aleg, după cum e şi logic, subiecte contemporane, cu accente autobiografice. Acest lucru asigură cinematografiei poloneze un contact permanent cu viaţa adevărată a ţării.

Contrapropunerile «bătrînilor»

În perioada aceasta de afirmare a tinerilor cineaşti, ce fac maeştrii recunoscuţi? Primul rămîne mereu Andrzej Wajda. Temperamentul său de realist romantic l-a dus la o încercare temerară: adaptarea poemului teatral «**Nunta**» de Stanisław Wyspianski, maestrul modernismului polonez de la sfîrşitul secolului trecut. «Nunta» este un film inspirat de puternicele tendinţe de apropiere a «inteligheniţei» de ţărănime, amestecînd patosul cu satira, literatura jovială cu

O impresionantă reconstituire istorică («Copernic»)

viziunile subtile sau grosolane ale unor nuntași beți. Păstrarea în mare parte a dialogului în versurile (cunoscute de altfel de orice școlar polonez) nu ușura deloc receptarea filmului, și se prevedea o cădere totală a lui în străinătate. Previziune eronată. Aluziile politice ale epocii au devenit foarte limpezi și tenta onirică a stafiilor și a spiritelor — în teatru, întotdeauna cam arbitrară și «obiectivă» — aici se explică foarte bine ca fiind obsesiile și mirajele unor eroi concreți. Ritmul fascinant al dansului de nuntă, filmarea plină de rafinament a sălii pline și prost aerisite, paleta unor culori alese cu grijă, se adaugă, cu importanța lor, la concluzia critică a finalului.

A doua operă eminentă dată de grupul cineaștilor din generația matură (o generație «bătrînă» propriu-zis nu există în cinematografia poloneză) este misterul dramatic al lui Tadeusz Konwicki, **«Atît de departe, atît de aproape»**. Eroul noului său film încearcă să înțeleagă sensul vieții (și al posibilităților ei de viitor), printr-o confruntare permanentă a tuturor experiențelor sale, începînd cu copilăria. Trecutul este pentru el o forță la fel de reală ca și prezentul. Pentru acest motiv, filmul este un imn adresat Timpului și se compune din observații banale, de fiecare zi și din aluzii la fapte trecute și imprecise, din caricaturi de actualitate și metafore filozofice, precum și din date concrete, autobiografice sau din obsesii pe care numai pudoarea îl oprește pe regizor să le dezvăluie. «Atît de departe, atît de aproape» se prezintă ca antiteza unui optimism de paradă, tinzînd spre o speranță temeinică, dar greu de realizat, că: «nu trăim, că nu avem voie să trăim în zadar»!

Trebuie să-l menționăm, cu respect, pe laureatul festivalului de la Cannes, Wojciech Has, cu filmul său **«Clepsidra»**. Regizorul a lucrat timp de cinci ani la adaptarea pentru ecran a romanului lui Bruno Schulz. Acest scriitor, ucis de Gestapo, a creat în romanul său o lume aparte, dintr-un orășel provincial, o lume deformată într-o manieră expresionistă și grotească, dominată de personajul denumit «tatăl» și de «femeia» care reprezintă mitul distrugerii. Entuziasmat de text, profitînd de posibilitatea reconstituirii în atelier a viziunilor delirante ale lui Schulz, Has a găsit tonul original al romanului.

«Gelozia și medicina» de Janusz Majewski este, în oarecare măsură, o tentativă analoagă: adaptarea unui best-seller dinainte de război, în care o legătură melodramatică de dragoste sucombă în fața unei furtuni devastatoare, în munți. De data aceasta însă, stilizarea operei literare nu și-a găsit echivalentul cinematografic potrivit și ficțiunea — prea puțin rafinată — i-a luat locul.

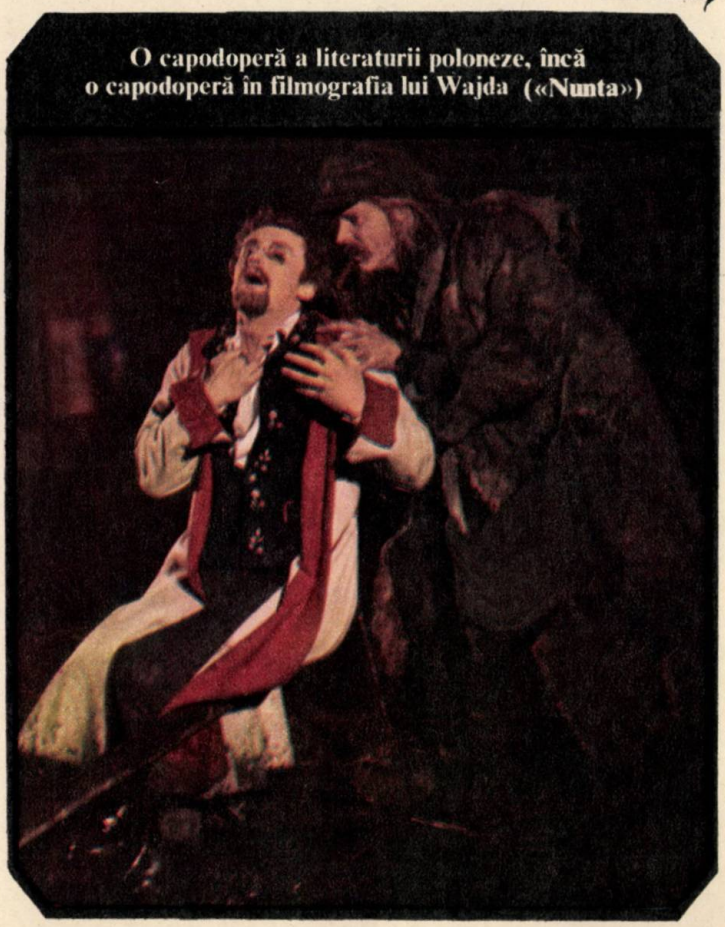
Un alt poet — sau mai bine-zis, inspiratorul eminent al marilor discuții etice, Tadeusz Rozewicz — a scris pentru fratele său, regizor, scenariul **«Ușa din zid»**. Stanislaw Rozewicz a construit aici un portret plin de autoironie al unui scriitor care, ducîndu-se să asiste la repetiția ultimei sale piese de teatru, întîlnește din întîmplare (și este implicat) în adevărata, reala suferință umană. Această încercare morală, neașteptată, se soldează cu înfrîngerea lui.

Cîteva cuvinte despre alte două filme realizate de regizorii din generația «de mijloc», consacrate tineretului, două opere sincere și veridice, lipsite de orice fel de cochetărie. **«Trebuie să ucidem dragostea asta»** de Janusz Morgenstern este un film trist, care pare a fi o antiteză la «Romeo și Julieta», analizînd un sentiment precoce, mai exact, o dezamăgire, într-un ton de lirism și de meditație.

Al doilea film, **«Derapajul»** lui Jan Lomnicki, contează mai ales datorită scenariului semnat de Jerzy Skolimowski. Bun cunoscător al «modelor» și «pozelor» teribiliste tinerești, el aduce pe ecran personajul inedit al unui tînăr escroc, care-și risipește astfel niște talente incontestabile. Din păcate, interpretarea nu este convingătoare.

În fine, să menționăm și filmul lui Andrzej Wajda, **«Pilat și ceilalți»**, realizat pentru televiziunea vest-germană, dar pe baza unui scenariu polonez (după «Maestrul și Margareta» de Bulgakov) cu un operator și cu actori polonezi.

În enumerarea de mai sus se constată o anumită lacună. Printre atîtea filme cu subiect social lipsește problematica politică, stricto sensu, echivalentul a ceea ce se



O capodoperă a literaturii poloneze, încă o capodoperă în filmografia lui Wajda («Nunta»)

Filmul polonez

face în cinematografia occidentală de stînga sau, de exemplu, a filmelor maghiare ale lui Kovacs. Unica excepție în Polonia este filmul **«Soarele se ridică numai o dată pe zi»** de Henryk Kluba. Un primar dintr-o localitate de munte, independent și certăreț, ajunge inevitabil în conflict cu autoritățile tutelare. Ca să exprime aceste conflicte neantagoniste, dar destul de violente, Kluba a ales un stil apropiat de cel al baladei populare, completînd elementul epic cu elemente de umor și satiră.

Se pune întrebarea cine va continua acest curent, atît de necesar, al cinematografiei poloneze. Va fi, poate, un nou venit ca Sylwester

Un sistem de valori care trebuia revizuit («Salvarea»)

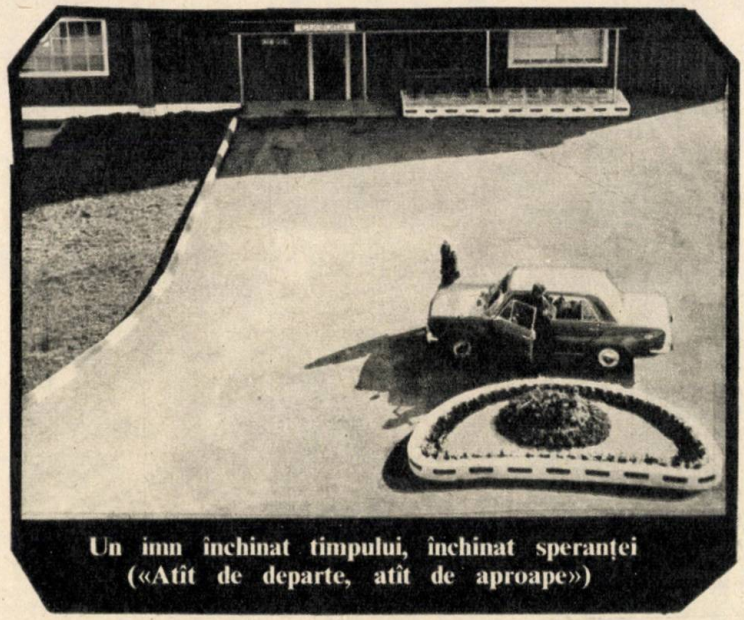
Contrabanda cu mărfuri străine, contrabanda cu idei străine («Percheziția»)

Szyszko, al cărui film, **«Rîul negru»** (un film despre reforma agrară), se bucură de mare răsunet?

Marele spectacol

Mai rămîne să vorbesc despre o tendință interesantă, cea pe care aș numi-o **marele spectacol,** care atrage milioanele de spectatori și care declanșează nenumărate polemici. În parte, este vorba de opere cărora nu le lipsește ambiția artistică, de filme realizate în mod strălucit, chiar dacă fără originalitate. Ele se înscriu în tradiția utilului, a variantei poloneze a genului, în tradiția «Faraonului» lui Kawalerowicz și ale «Cenușei» lui Wajda.

Să citățm, în primul rînd, **«Copernic»** de Ewa și Czeslaw Petelski. Precizia impresionantă a reconstituirii istorice a epocii și cîteva imagini de o mare forță — care ne amintesc de școala sovietică — au ridicat pelicula la rangul producțiilor serioase ce nu se limitează la scopuri didactice și reprezentative. Dar filmul rămîne deficitar în ceea ce privește conturarea personalității lui Copernic, a cărui viață rămîne în mare parte necunoscută, iar memorabilele lui descoperiri știin-



Un imn închinat timpului, închinat speranței («Atît de departe, atît de aproape»)

a rămas însă ca un simbol vizibil al continuității luptei pentru independența națională. Patriotismul emoționant și simplu al acestui film a fost foarte apreciat, nu numai de foștii combatanți, ci și de fiii lor.

În încheiere, să consemnăm încă două mari filme-spectacol: «**Potopul**» lui Jerzy Hoffman, adaptare după epopeea lui Henryk Sienkiewicz a războaielor suedeze din secolul XVIII, și «**Țăranii**», transpunerea cinematografică a romanului-fluviu al lui Jan Rybkowski, o poveste tragică de dragoste avînd ca fundal cele patru anotimpuri dintr-un sat polonez de la sfîrșitul secolului XIX. Două cărți remarcabile, a doi autori laureați ai Premiului Nobel, reprezintă o materie primă nobilă pentru un gen adesea foarte criticat.

*

În ultimii ani, numărul spectatorilor din sălile de cinema poloneze începuse să scadă în mod siste-

Pornind de la un fapt divers, dintr-o veche cronică judiciară («De-a curmezișul»)

tifice nu pot fi explicate unui spectator fără cunoștințe matematice. Autorii au evitat să se lase antrenați de o fantezie lipsită de responsabilitate, ceea ce este spre lauda lor, dar în felul acesta n-au reușit să scoată în relief decît calitățile cele mai puțin esențiale ale eroului.

Un alt film-spectacol este «**Hubal**» al lui Bohdan Poreba, care a avut un succes răsunător, depășind cu mult însești speranțele autorului. Hubal este numele de război al unui comandant din cavalerie, călăreț eminent și membru al echipei naționale olimpice, care în campania din 1939 nu a capitulat. În fruntea detașamentului său, nerenunțînd la uniformă, el s-a refugiat în pădurile Poloniei centrale. Cu noroc sau cu mai puțin noroc, Hubal a reușit să rezîste acolo timp de 8 luni de zile, după care a căzut într-o cursă și a fost ucis. Hubal matic. Dar de doi ani încoace, se remarcă o creștere simțitoare și rapidă. Întrucît publicul polonez beneficiază și de o foarte bună și riguroasă programare de filme internaționale, el a devenit foarte avizat și pretențios — fenomen care prin el însuși este important și care se datorează în mare măsură criticii poloneze.

Jerzy PLAZEWSKI

Cei trei mușchetari

Unul dintre cele mai traduse romane, «Cei trei mușchetari» al lui Alexandre Dumas, a cunoscut multe versiuni cinematografice. Prima datează din 1911, o producție Edison, cu Sidney Booth în rolul lui d'Artagnan; cea mai faimoasă ecranizare din epoca filmului mut rămîne cea cu Douglas Fairbanks, din 1921; o alta, dintre cele 10 de pînă acum, este cea din 1948, cu Gene Kelly în rolul titular. Acum regizorul Richard Lester (autorul faimosului «Șpil») își permite să comită cîteva «impietăți» față de litera unui autor care nu este englez, și face din cei trei neînfricați slujitori ai regelui Ludovic al XIII-lea — care în realitate, după cum se știe, au fost patru — niște veseli părtași la bucuriile vieții; mai presus decît orice, ei sînt credincioși devizei: «toți pentru unul, unul pentru toți». Comicul domină dramaticul și Lester uzează de toate «șpilurile» sale în favoarea rîsului la care contribuie și actorii: Michael York, Oliver Reed, Richard Chamberlain, Raquel Welch, Charlton Heston, Faye Dunaway, Cristopher Lee, Geraldine Chaplin, Jean-Pierre Casel

Un chip angelic și un șirag de perle în slujba perfidiei (Faye Dunaway în Milady)

Încoronat și încornorat (Ludovic al XIII-lea — Jean-Pierre Cassel cu Geraldine Chaplin în rolul reginei anglofile)

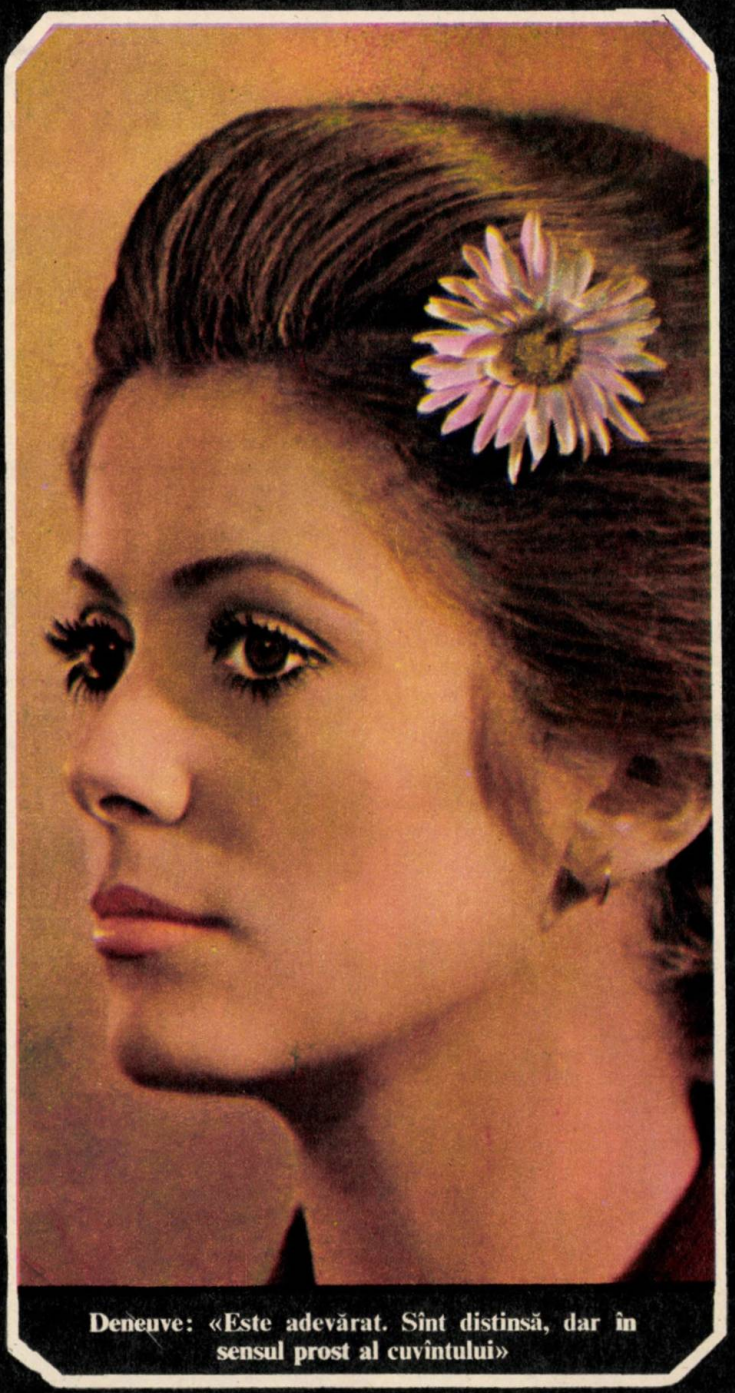
A trăi, nu a privi

Poate că nici un alt nume feminin al filmului francez de azi nu oferă garanții mai mari decît cel al Catherinei Deneuve. La ea apelează producătorii și regizorii, nu cînd e vorba de un film-de-public, al cărui succes este de la sine previzibil, ci atunci cînd proiectul este mai riscat. «Poate am greșit, poate aș fi putut face o carieră mai populară, dar întotdeauna mi-a plăcut să fiu apărătorul filmelor dificile. Am refuzat adesea roluri sigure, dar îmi place cînd pe numele meu se lansează filme deosebite. Voi continua să ajut realizatorii. Poate nici măcar nu e un act de curaj din parte-mi. Publicul obișnuiește să ierte un actor care ratează un rol, dar niciodată un regizor care ratează un film». Mergînd pe acest drum, Catherine Deneuve a fost nelipsită de pe ecrane în ultimii 18 ani, timp în care a realizat peste 40 de filme.

Cu frumusețea ei perfectă, cu fragilitatea ei, cu alura ei distantă care ascunde o ființă capabilă de mari arderi, această actriță a mobilizat în jurul personalității ei pe cei mai diferiți și artiștii regizori — (Vadim, Demy, Buñuel, Polanski, Marco Ferreri), dar și un public obișnuit, publicul lui «Benjamin» sau al filmului «Piele de măgar».

Pînă la sfîrșitul anului, actrița va avea alături de Bernadette Lafont o nouă premieră, într-o «comedie picantă» intitulată «Zig-Zig». Frumoasele nopții și frumoasele zilei cîntă și dansează într-un film despre faimosul cartier parizian Pigalle. De ce a acceptat acest rol atît de diferit de cele de pînă acum? Catherine Deneuve se explică printr-o schimbare de comportament mai profundă: «Vreau să ies din tiparul care mi-a fost creat. Mă plictisesc în pielea acestui personaj de marcă. Multă vreme m-am temut de roluri prea realiste. Simțeam o barieră fizică. E o chestiune legată de psihologie, de musculatura feței, de felul în care primești lumina. Nu eram a priori tipul vedetei populare. Eram distinsă, în sensul prost al cuvîntului. Acum vreau să trăiesc și nu să mă privesc trăind. Ceea ce spun e valabil și pentru film și pentru viață».

A.D.



Deneuve: «Este adevărat. Sînt distinsă, dar în sensul prost al cuvîntului»

Istoria și capcanele superproducției

Istoria a fost și va fi o dimensiune primordială a culturii

Cinematograful a fost, din primii săi ani, cînd de-abia de-abia se ținea pe picioare (de vorbit a început să vorbească mult mai tîrziu), un copil cu gusturi extravagante și cu o cochetărie de-a dreptul alarmantă. Era prin 1908, spun istoriile, cînd un film precum **Ultimele zile ale Pompeiului**, al italianului Luigi Maggi, determina o «orientare nouă a cinematografului»: filmul istoric de mare montare. Americanii au preluat ideea din mers și, după mai puțin de un an, au reușit să realizeze «cel mai scump film al epocii» (recordurile au căzut, apoi, cu repeziciuni paradoxale, de eră atomică): **Napoleon,** produs de Stuart Blackton; «superproducția» era, firește, doar în fașă, dar seria filmelor de mare montare începuse și n-avea să se mai oprească niciodată. Tot italienii au fost cei care i-au dat, în epocă, «străluciri» noi. Giovanni Pastrone a realizat **Căderea Troiei** cu 800 de personaje (!), în decoruri gigantice. Tot el, pentru a putea filma miile (!!), de figuranți din **Cabiria**, inventa primul «travelling», și, pentru a asigura succesul acestei «culmi a filmului istoric de mare montare», îl convingea pe Gabriele d'Annunzio să-i semneze scenariul, inventînd astfel — deși istoriile se feresc să spună aceasta — depersonalizarea superproducțiilor. Asta se întîmpla cam prin primul an al primului război mondial, episod istoric care avea să zguduie conștiințele contemporanilor și conștiința cinematografului mondial («lumea» era pe atunci mult mai mică), fără a putea deturna, însă, tînăra artă de la gusturile ei extravagante spre fast și mare montare.

Au trecut de atunci șase decenii, cinematograful și-a consumat cîteva tinereți succesive, va fi în curînd octogenar, a mai trecut prin experiența tragică a unui război mondial

Istorie și fast (Cleopatra)

Istorie și legendă (Dacii)

și își pregătește uneltele pentru asaltul unui secol nou, de care îl mai desparte doar un sfert de veac, prilej de încă cîteva tinereți succesive. A învățat multe din lecțiile istoriei. Dar mai are destule de învățat!

Pe altarul superproducțiilor istorice au fost vărsate, între timp, tone după tone de vopsea roșie, au fost construite mii de cetăți din mucava și au fost sacrificate zeci de mii de personaje reale cărora le-a rămas, în cel mai bun caz, doar numele, sau pronumele sau, eventual, adresa. Cinematograful istoric mondial, contaminat de boala superproducției, a lăsat în urmă interminabile șiruri de leșuri vopsite sîngeriu, combinînd în ultimii ani pasiunea pentru montările extravagante cu gusturi violente și cu secvențe de șoc, poate și pentru că infailibila rețetă comercială s-a dovedit neputincioasă față de convulsiunile și spaimele lumii contemporane. Pe altarele superproducției a fost sacrificată însăși istoria.

Istoria ca pretext

Nu are nici un rost, acum și aici, să facem inventarul filmelor pentru care istoria a constituit doar pretexte speculative-comerciale. S-ar umple, cu astfel de exemple, paginile unui întreg almanah, mai voluminos și mai sîngeriu. Ajunge să ne uităm în jurul nostru, pe ecranele noastre, spre o mostră — nu dintre acelea infraartistice, predominante — de genul **Cleopatrei** lui Mankiewicz. Un «succes al ecranului», care a fost reluat ca atare, justificîndu-și «firma», la un deceniu și ceva după data premierei. Mari actori, Elisabeth Taylor și Richard Burton, mari desfășurări de fast și culoare, imense cortegii de figuranți și elefanți. Hollywoodul a împrumutat istoriei, de-a lungul anilor, veșmintele unui studiou care și-a cucerit faima, în mare măsură, prin «istorie», și tot astfel a intrat în istorie. **Cleopatre** și **Napoleoni,** Hollywoodul a făcut cu duiumul, și mulți regizori și-au format mîna în șirul nesfîrșit al subiectelor istorice, în super-decoruri de epocă, cu super-personaje de istorie și carton. Să ni-l reamintim acum doar pe Cecil Blount de Mille, realizatorul a peste 150 de filme, autorul unor ample reconstituiri istorice, fără pretenții artistice, dar foarte eficace din punct de vedere comercial, a căror tendință spre monumental și teatralism, spre fast scenografic și figurație de masă a devenit «etichetă» de gen. Cu **Cleopatra** (presa vremii a demonstrat-o cu lux de amănunte), s-au bătut alte și alte recorduri în domeniul superproducției, dar, la rîndul lor, recordurile care pulverizau, atunci, faima de extravagantă a unui **Ben Hur** sînt astăzi de domeniul amintirilor.

Tentația romanțării filmului cu personaje istorice a contaminat, încă

Istorie și document (Bătălia de pe Neretva)

de la începutul începuturilor, superproducțiile de epocă: povestea de dragoste, cît mai romanțată cu putință, a devenit ingredient principal al «rețetei», numitor comun al istoriei. Era firesc în asemenea condiții ca personajele istorice ale unor epoci și spații diferite să prilejuiască, adesea, tulburătoare (de la «a tulbura»-«tulburare») și imposibile asemănări între eroi absolut incompatibili. Dopați cu același tip de sub-literatură, eroii superproducțiilor «pe bandă» ajung să semene, nu o dată, între ei ca două picături de apă colorată, deși istoria îi situează în timpuri și spații complet diferite. Poate că aceasta este principala capcană a superproducțiilor, care a stîlcit atîtea și atîtea fragmente de istorie de dragul unor plăsmuiri a căror «priză la public» se datorează mai ales faptului că eroul nu este un oarecare, ci un anume împărat al Romei, sau o anume căpetenie troiană, sau un anume viking legendar. S-a ajuns, nu o dată, la aberații de tipul **Elena din Troia**, film pe care l-am uitat demult, fără a-i putea uita gustul amar; modificînd spiritul istoriei, astfel de pelicule aduc prejudicii însemnate rețelei film-spectator, dovedindu-se cîteodată de-a dreptul nocive.

Istoria ca document

Dar evoluția cinematografului mondial a înregistrat și un alt drum, paralel, al istoriei spre ecran. Care a

Istorie și temperament (Madame Sans Gêne)

pornit tot dinspre anii începuturilor, nu înainte însă ca filmul să-și limpezească rosturile morale, să-și lumineze conștiința de sine. David Griffith, încă din 1916, după **Nașterea unei națiuni** (film discutabil ca orientare filozofică), întreprindea, în **Intoleranță**, o sinteză istorico-filozofică de ample proporții. În versiunea originală, filmul avea aproape cinci ore de proiecție, deci tentațiile superproducției, din acest punct de vedere, se manifestau pregnant, ca și din punctul de vedere al numărului de figuranți utilizați (influența **Cabiriei**): în jur de zece mii. Dar filmul istoric, prin capodopera lui Griffith, dobîndea o rațiune primordială: nu era simplă ilustrare, nu era invenție, nu era pretext, nu era, conform uzanțelor, «cacialma». Era **interpretare.** Istoria (patru povestiri paralele, intercalate) era trecută prin filtrul unei idei filozofice dominante. Griffith inaugura, practic, o

Istorie și...sport
(Ben Hur)

«eră nouă» a filmului istoric, și a filmului în genere, pe vremea cînd cinematograful abia împlinea două decenii. Importanța artistică a acestui film, pentru cinematograful mondial, este dincolo de orice discuție și **Intoleranță**, cum s-a subliniat adesea, inaugurează un drum pe care aveau să meargă, printre alții, un Eisenstein sau un Pudovkin, cei care au elaborat poetica unei cinematografii de profundă și inspirată filozofie a istoriei.

Despre **Crucișătorul Potemkin**, care domină în continuare, de ani și ani de zile, felurite clasamente ale celor mai bune filme din lume, s-au scris, pe bună dreptate, tratate peste tratate. În fond, Eisenstein nu a creat doar o operă de artă, o capodoperă ci, prin aceasta, și noi legi generale ale artei cinematografice. Faptul istoric (răscoala marinarilor din 1905) este, pentru celebrul regizor, deopotrivă prilej de cronică patetică a unor evenimente care anunțau, prefigurau, un nou ev social, cît și de revoluție stilistică a artei a șaptea. Și astfel de exemple (evoluția cinematografului cuprinde încă alte cîteva, nu prea multe) au contribuit la însăși desăvîrșirea personalității unor mari regizori. De la alte creații ale lui Eisenstein (**Greva, Nevski** și **Ivan cel Groaznic**) pînă la realizări recente (**Andrei Rubliov** de Tarkovski), istoria a constituit pentru cîțiva dintre cei mai reprezentativi regizori sovietici prilej de profundă meditație filozofică. În filmul despre Andrei Rubliov, Tarkovski urcă o scară filozofico-artistică de cîteva trepte: de la pictorul de biserici la pictorul unui ev; de la pictorul unui ev la evul însuși care întîmplarea (și nu numai întîmplarea) face să fie cel mijlociu; de la evul mediu, apoi, la condiția umană în ev; de la condiția umană în ev la condiția umană pur și simplu. Cîteva «trepte» doar, dar cît de departe ajunge Tarkovski de acele filme istorice cu oameni, întîmplări și idei de mucava care au invadat de-a lungul anilor piața cinematografică, sau de schema imuabilă a filmelor biografice de serie care au sacrificat, în atîtea și atîtea rînduri, atîtea și atîtea adevăruri umane de dragul unor povestiri cît mai romanțate, cît mai spectaculoase, cît mai fastuoase cu putință.

Istoria
ca mesaj contemporan

Filmele istorice străbătute de pregnante mesaje contemporane sînt, totuși, de ordinul excepțiilor în palmaresul cinematografului mondial. Neorealiștii italieni **au scris** istoria unui timp trăit, încercînd să șteargă deosebirile dintre ficțiune și realitate, deschizînd, practic, drumurile filmului politic contemporan. Este, aceasta, o direcție marcantă de evoluție a artei a șaptea, care a evitat tăios și riguros capcanele superproducțiilor. La un pol stilistic opus, dar deopotrivă ostile deformărilor și vulgarizarilor propuse de superproducții, sînt analizele psihologice întreprinse de mari cineaști unor personaje istorice. Interesant mi se pare, de pildă, «cazul» cinematografic al Ioanei d'Arc. S-au făcut și destule superproducții pe această temă. Dar un mare cineast, precum Carl Theodor Dreyer, propunea, încă în 1928, în **Patimile Ioanei d'Arc**, o cu totul altă viziune, pregnant personală, urmărind strict documentele procesului intentat eroinei-simbol, dînd sensuri profund omenești personajului evocat, eroina devenind astfel teribil de reprezentativă — după cum s-a subliniat adesea — pentru numeroase alte exemple ilustre sau anonime din istoria luptelor de clasă. Mulți ani mai tîrziu, în 1962, un excelent stilist pe nume Robert Bresson, în **Procesul Ioanei d'Arc**, luîndu-și foarte puține libertăți față de istorie, desena, practic, pe peliculă, stenograma unei aventuri interioare. Între acești poli s-au manifestat felurite atitudini împotriva vulgarizării istoriei. Filmul de montaj al unor documente reale a prilejuit cîteva evocări istorice cu o amplă respirație a adevărului și mari cineaști ai lumii, de pe toate meridianele — de la Jean Renoir la Bondarciuk, de la Bergman la Andrzej

Călin CĂLIMAN

(continuare în pag. 95)

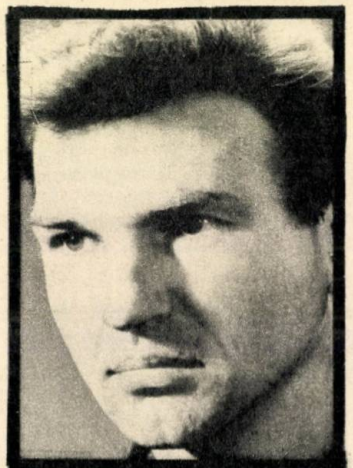
Pionieri ai filmului românesc

Două nopți și o zi

Prin gări strigam lozinci, dar atît de tare încît oamenii ieşeau pe la ferestre: «Hăi, hăi, hăi, noi vom sparge munți şi văi»

Cinema Orice s-ar spune, îți trebuie curaj să te-apuci să scrii despre anii tinereții, ani ireversibili sau, cum ar spune un prieten de-al meu, fost hoinar prin mai multe facultăți și azi paznic de far, vreme spulberată-n spații. Mă întreb dacă eu am acest curaj, această forță.

Privesc cele cîteva rînduri scrise și iar mă-ntreb. Cui să adresez



«Nouă, celor din port, activiștii U.T.M....» (Ilarion Ciobanu, brigadier în '48)

toate cele ce ar urma să le înșir pe hîrtia asta? Generației mele?... O mare parte din ea a trăit și a respirat anii aceia. Celeilalte părți?... Păi, dacă ea, atunci, nu s-a dăruit intens și fierbinte clocotitorului entuziasm, sincerului și tinerescului «hei-rup» al generației, oare acum s-ar apleca asupra rîndurilor mele? Cred că nu. Atunci poate că ar trebui să scriu pentru cei care azi au vîrsta noastră de atunci? Poate, dar mi-e teamă. Mi-e teamă să nu fiu luat drept unul din aceia care au veșnic pe buze necomestibila frază: ...«ehe, măi copii, eu la vîrsta voastră...» Sincer să fiu, noi la vîrsta lor eram la fel de tineri — probăm cu acte — la fel de năbădăioși și trăzniți, la fel de visători și creduli. Și la fel ca ei, nu prea aveam chef și timp de prea multe sfaturi. Singura deosebire e aceea că noi, atunci, nu aveam magnetofoane și nu priveam programele televiziunii, și nu aveam încă multe altele. Dar datele fundamentale ale problemei, dacă poate fi vorba de o problemă, erau aceleași. Și, de fapt, nu cred că în lunga și teribil de frămîntata istorie a omenirii să fi fost vreo generație care să-și fi plecat urechea prea mult la **toate** sfaturile și amintirile celor care, în mod fatal, la un moment al vieții, trebuie să înceapă coborîrea. Tinerii nu au răbdarea amintirilor. Atunci, a nu știu cîta oară, mă întreb iar, are vreun rost să înnegresc hîrtia asta?

Dar acum, dacă tot m-am apucat, fie ce-o fi, hai și înapoi în timp, cine va voi să citească mai departe să citească, cine nu, nu-i nici o supărare.

De fapt, totul a început ca o mare aventură. Și cărui tînăr nu-i plac aventurile? Nu știu cum a fost prin alte părți, dar nouă celor din port, activiștii județenei U.T.M. n-au fost nevoiți să ne vorbească prea mult. Ideea că urma să ne ducem să muncim la construcția unei căi ferate în MUNȚI, a fost mai mult decît destul. Brusc am fost cuprinși de mirajul, încă de mulți nevăzut al **muntelui.** Că va trebui să muncim din greu, floare la ureche. Trudă mai mare ca în port, pe atunci, doar la coasă sau în mină să mai fi găsit. În general, pentru omul de pe malul mării, muntele însemna o necunoscută, o altă lume, iar pentru noi, atunci, avea aceeași rezonanță ca Sahara, Hawai sau pampasul sud-american. Așa că, fără multă vorbărie, ne-am organizat într-o brigadă de-o sută de tineri. Brigada docherilor din port.

După ce am trecut fiecare pe acasă și ne-am făcut cîte un oarece bagaj, după ce am ascultat, nerăbdători, sfaturile celor dragi și după ce i-am sărutat repede, cu ochii către poartă, la căderea serii ne-am îmbarcat — doamne, ce ne plăcea acest cuvînt — într-un tren special. Lunga garnitură de vagoane vuia de glasurile voit mai îngroșate, mai bărbătești ale celor veniți de pe toată-ntinderea Dobrogei. Drumul a durat întreaga noapte, noapte în care n-a fost loc pentru somn, nici pentru noi și nici pentru cei care locuiau pe lîngă gările prin care treceam. Se cînta în draci pe toate vocile și din toate instrumentele aduse de băieți. Prin gări răcneam lozinci, dar atît de tare, încît oamenii ieșau buimaci pe la ferestre și porți, iar pînă se dumireau ei despre ce e vorba, noi porneam din nou la drum. Vagoanele ne erau pavoazate cu tot felul de inscripții, care erau de fapt și baza literară a strigătelor noastre la opriri. Erau lozinci scrise cu litere mari, stîngace, dar teribil de sincere. Îmi amintesc de una, care a lăsat o adîncă nedumerire în mine, chiar

pînă în ziua de azi. Ea suna astfel: «Hăi, hăi, hăi, noi vom sparge munți și văi». Că pornisem să spargem munții, am priceput din prima clipă, dar cum vom face să spargem și văile, n-am reușit niciodată să mă dumiresc. Dar, din respect pentru actul de poezie și pentru autorul anonim și entuziast, n-am întrebat pe nimeni nimic. Pe vagonul nostru, Niță Cîrneci, hamal în port din moși-strămoși și artist prin naștere, cu vopsea furată de pe o navă suedeză, a scris, cu o caligrafie hotărîtă, marea lege a brigăzii din portul Constanța:

«Nici un pas înapoi nu vom da
Pînă nu vom termina
Noi docherii constănțeni
Toți Bumbeștii-Livezeni»

Gara Meri, clădire de piatră înfiptă în începutul defileului prin care se rostogolește Jiul, ne-a primit tăcută și-nvăluită-n ceața dimineții. Toți am coborît repede, dornici de nou, de ce va fi mai departe. Țin minte că am fost surprins de un fenomen general. Toată suflarea nou-venită vorbea în șoaptă. Nu înțelegeam de ce. Cînd am început și eu să glăsuiesc, m-am lămurit. Toți eram răgușiți. Era firesc după o noapte de cîntece și strigături, răcnite din adîncul tinereții noastre.

Cîteva îndrumări scurte ne-au urcat pe brigăzi, în camioane. Era luna lui aprilie 1948. Noi, cei din port, am aflat că vom munci și vom fi cantonați în sectorul Rafailă. Drumul de piatră urca alături de albia rîului care, înspumat, își purta apele negre de cărbune, în sens invers. Prima deziluzie ne-a lovit. Întîia apă de munte pe care am văzut-o era departe de cea din cărți și balade. Pe platoul de la Rafailă, nu ne așteptau nici palate, nici vile și nici măcar garsoniere, ci niște lungi barăci și acelea nu toate terminate. A doua dezamăgire ne încerca... Dar, ca de obicei, la tineri, sentimentul ăsta nu durează mult și așa a fost și la noi. Ne-am repartizat pe barăci, ne-am lăsat bagajele și, fără prea multă vorbă, ne-am apucat să facem ce văzusem că trebuie făcut. O țesătură imensă de brațe, spinări, înjurături și rîsete a cuprins întregul platou. S-a hotărît ca mai întîi să fie terminată bucătăria. Normal. Hotărîrea a fost primită cu urale. Peste două ore și ceva, baraca, care adăpostea uriașele cazane, scotea fum. Au urmat dormitoarele nefinisate. Muncile erau împărțite din gesturi scurte, din priviri, iar întrecerile erau provocate pe loc, fără ședințe, fără analize. Nu aveam timp. Masa de prînz am luat-o din ce mai aveam de acasă. După ce ne-am umflat burțile și cu apa izvoarelor dimprejur, apă de basm, am continuat să ne amenajăm viitoarele locuințe. Am cărat pături, perne și cearceafuri, mii de bucăți. Saltele nu erau deocamdată, ni s-a spus că-s încă pe drum, că noi am venit mai repede decît se planificase, că... Dar cine mai asculta niște biete explicații? Noi ne vedeam de ale noastre. Ziua a trecut ca o ciudată furtună, platoul Rafailă se transformase într-o clocotitoare așezare a tinereții. Iar seara, noua bucătărie ne-a răsplătit truda c-o ciorbă fierbinte, ciorbă în care clocoteră alături fasole, cartofi și foi late de varză. Cuțitele nu sosiseră nici ele, totul fusese pregătit cu bricege de-ale noastre. După prima zi de șantier, nu știu cît eram de mulțumiți de cele ce făcusem, dar știu ce cruntă oboseală ne-a cuprins. După ce s-au fixat schimburile de plantoane, după ce-am mai fumat cîte o țigară sporovăind cu voci scăzute întîmplările de peste zi, întregul Rafailă s-a culcat. Sînt convins că s-a dormit în noaptea aceea, cum din pruncie nu s-a mai dormit.

A doua zi, muntele ne oferea prima lui surpriză. Totul era alb. Ninsese peste noapte și continua să fulguiască. O imensă bucurie de copii ne-a cuprins pe toți. Privirile ne-au fost atrase de cîțiva bărbați în

«Nici un pas înapoi nu vom da/Pînă nu vom termina...» («Răsună valea»)

pufoaice care se învîrteau pe lîngă un aparat de filmat așezat pe un trepied. Am aflat că vom fi filmați. Ne buluceam în jurul cineaștilor. Un mucalit din brigada noastră, unul Leonte, fost proiecționist la cinematograf și ajuns, nu se știe de ce, hamal în port, se apropie de unul care încărca aparatul și-l întrebă:

— Tovarășe, aveți de gînd să ne filmați?

— Evident tovarășe brigadier, de aceea am venit.

— Și, vă rog să nu vă supărați, cum o să fie filmu', alb-negru sau color?

— Ei, color... Alb-negru, tovarășele. Păi, pelicula color...

Dar Leonte nu-l mai asculta. Făcu cîțiva pași către baraca noastră și strigă:

— Paùleo, mă Paùleo... Hai afară că avem nevoie de tine.

Mai toți care eram în jurul aparatului am tăcut curioși de ce vrea Leonte cu Paul-țiganul, căruia în port i se mai spunea și Polcolor.

— Ce-i mă, care ai treabă cu mândel? — întrebă Paul din prag.

— Hai mă-ncoa că ne filmează și nu poate.

— Da' dă ce nu poate, adică nu poate fără mine?

— Păi da, că filmu-i alb-negru... Alb avem dăstul, da' ne mai trebuie negru, hai, încoa...

Un hohot de rîs zgudui întreg platoul și piscurile ninse. Paul sta năuc în prag, iar noi ne tăvăleam prin zăpadă. Așa a început ziua a doua.

Despre ce-a urmat în cele trei luni de zile, timp în care ne-am străduit să nu dezmințim cele înscrise de Niță Cîrneci pe vagon, n-aș mai vrea să vorbesc. Ar fi mult. Mult prea mult de scris despre schimburile de zi și de noapte, despre îndărătnicia muntelui care parcă ne era dușman, despre tuneluri și viaducte, despre vagonete și perforatoare, despre accidente și dureri, despre dorul de acasă sau despre duminicile pe care le așteptam. Nu vreau să mai scriu pentru că nu a fost nimic deosebit. Am făcut totul simplu, dîrz, bărbătește. Nu se putea altfel, viața o cerea. Și mărturisesc că mi-e și teamă. Mi-e teamă să nu fiu luat drept unul din aceia care au veșnic pe buze fraza tocită și fără rezonanță: «...ehei, mă băieți, păi eu la vîrsta voastră...» Mai bine tac. Tac, pentru că eu știu că fiecare generație își are rostul ei în istoria oamenilor, rost pe care și-l clădește singură.

Ilarion CIOBANU

Jean Georgescu: «Fierbeau ideile în noi»

— Cum ați caracteriza epoca de început în filmul românesc socialist?

— Vechile elemente, vechile premize ale filmului românesc s-au continuat în această epocă de început. Începutul a fost o continuare firească. «Visul unei nopți de iarnă» sau «Noaptea furtunoasă» (le amintesc doar pe cele făcute de mine) au lăsat o urmă, o dîră. Pe această urmă, pe acest drum s-a mers. O întreagă infrastructură cinematografică a acționat în continuare și nu trebuie uitat că s-a pornit la drum cu oameni care deja aveau cinematograful în

Eugenia Popovici: «Mi-e frică de peliculă»

— Ați jucat în primul film, al primului deceniu de cinematografie socialistă în România, «Răsună valea»...

— ...Film care rezistă. L-am revăzut, cu emoție și cu plăcere. Sînt acolo cîteva scene cu Radu Beligan, Marcel Anghelescu și cu mine pline și azi de savoare.

— Care e secretul rezistenței?

— Filmul arăta o realitate care chiar așa era, noi nu mințeam deloc, eram foarte sinceri; toate astea, la un loc, fac perenitatea.

Radu Beligan: «La vîrsta brigadierilor»

— Vă mai amintiți primele filme în care ați jucat?

— Foarte bine, și mi le amintesc cu o plăcere pe care timpul — au trecut 32 de ani de la «Noaptea furtunoasă»! — nu a reușit să o umbrească. Dar pentru mine a existat întotdeauna o întrebare chinuitoare: de ce aceste filme — «O noapte furtunoasă», «Răsună valea» — turnate în condiții primitive, au devenit opere clasice, se mai pot vedea și acum cu plăcere, pe cînd filmelor de azi le lipsește tocmai perenitatea?... Se lucra cu foarte mult entuziasm pe atunci și cred că, în fond, în cinematograf, nu tehnica are importanță, ci tot calitatea scenariului și talentul regizorului și al actorilor.

Aveam cinematograful în sînge. (Jean Georgescu)

Pionierii filmului românesc

sînge. Și asta e foarte important.

— Un început deci, dar și o etapă intermediară. Prin ce s-ar putea particulariza această etapă?

— Un vulcan care mocnește și n-a erupt încă. Fierbea o idee, ideea de a face film. La început s-au făcut multe documentare. Dar totul ducea spre explozia dorită a filmului artistic. Primele filme, «Răsună valea» și «În sat la noi», reprezentau un cinema absolut politic, prin influența unei epoci politice. Fără trădarea crezului artistic. Îmi amintesc că după ce am văzut în copie standard «În sat la noi», am rămas foarte uimit: nici un moment în timpul turnării nu fusesem conștient de impactul politic al filmului.

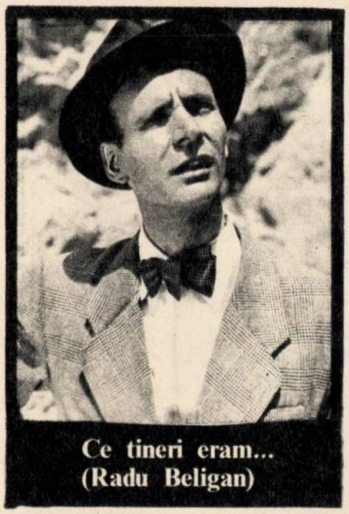
— Cum ați ajuns să fiți aleasă pentru acest rol?

— Mi s-a propus de la început, dar l-am refuzat. Filmul — pe vremea aceea — mi se părea o aventură. Cînd am refuzat filmul, Zaharia Stancu, directorul Naționalului, m-a certat. Dar tot n-am vrut să fac film! După vreo două luni — începuseră filmările — s-a întîmplat accidentul acela stupid: Aurelia Vasilescu și Bob Călinescu (printre alții) au fost răniți. Mi s-a propus din nou rolul pe care-l începuse Aurelia Vasilescu și, de data aceasta, l-am acceptat.

A fost grozav (Eugenia Popovici)

— Cum au fost filmările?

— A fost grozav, era o plăcere să lucrezi cu regizorul Paul Călinescu. Era un om ordonat, ferm, dar delicat și prevenitor față de actori. Căram scînduri și pămînt cu roaba, și eram fericită. Mie mi-e frică de peliculă, de banda de magnetofon, dar cînd am revăzut «Răsună valea» mi-am dat seama că aveam ceva prețios pentru film: aveam relief pe ecran. Dacă regizorii ar fi fost mai puțini comozi, poate aș fi putut să fac o carieră în cinematograf. Însă n-am mai jucat decît în filmele lui Gopo, lui Pintilie...



Ce tineri eram... (Radu Beligan)

— La «Noaptea...», «scenariul» era de Caragiale, actorii — îi reprezentați dumneavoastră, iar regizorul...

— ...era Jean Georgescu, un om căruia îi păstrez o mare tandrețe. El era într-adevăr un animator, își dedicase cu totul viața meseriei de cineast. Regizorul care se preocupa de absolut orice detaliu, nimic nu i se părea superflu. Cinematograful, pentru el, nu era o vocație, ci o intoxicație.

— Și la «Răsună valea»?

— Și în «Răsună valea», film realizat de Paul Călinescu, se simte perioada de romantism a cinematografului. Am trăit toți atunci luni de zile în barăci cu brigadierii, ne integrasem vieții lor, munceam cu ei. Am revăzut recent filmul. Sigur, sînt în el destule lucruri naive, mai ales pe latura lui dramaturgică, dar tot ce în el e comedie ține și azi. Din păcate, «contribuția» mea cinematografică s-a încheiat — de fapt — o dată cu acest film. Am mai jucat în cîteva ecranizări de piese, dar fără importanță. Practic, n-am mai jucat nici un rol al vreunui scenariu cinematografic propriu-zis. Între mine și cinematograful actual există un **malentendu** clar.

Pionierii filmului românesc

Suveniruri

Cinema

Pot să vă spun că nouă, la «Tînărul muncitor», prin '49, ne plătea salariile sus, la Administrație, Iulian Mihu. Iulian Mihu nu era nici măcar redactor — era cineva important, totdeauna casierul e important, dar în epoca aceea banii nu ne aduceau fericirea. Incît Mihu — mic în stat, dar tare în fapte — ne era drag, simpatic, dar destinul lui nu ne stătea pe cap, cum nici unuia dintre noi nu-i stătea capul la propriul destin. Mihu — deci — ne plătea salariile. Cinema? Redacția era peste drum de un cinema — cinema «Tivoli», unde, înainte de 23 August văzusem, cred, un film infam, «Evreul Süss», sală față de care rămăsesem cu o alergie îngrozitoare.

Primul dintre noi care a trădat ziarul pentru cinema a fost secretarul nostru general de redacție — Mirel Ilieșiu. N-avea mustața țiriachistă de azi. Era genial de distrat. El a fost omul care și-a trimis la paginat, dîndu-i și «literă», propria nevastă. Adică în loc să dea manuscrisului titlul respectiv, i-a spus «Lidia», și-a trimis în tipografie articolul cu celebrele cuvinte:

— Dați-o pe Lidia pe trei coloane!

Pe urmă ne-a trădat Doru Segal, marele operator de azi, pe atunci băiat în secția externă a lui Mirodan. Mirodan numai la film n-avea capul. Mirodan nu ne-a dat niciodată o cultură cinematografică. El ne-a dat cultul articolului scurt, al ziarului, al reportajului frenetic. Ce l-a apucat pe Doru să ne trădeze — acum știu...

S-a dus să învețe cinema și fotograful nostru Mircea Sterescu, om care a filmat sub gloanțele lui Rădescu, la 24 februarie 1945, în Piața Palatului — azi, la Buftea, sectorul «filmări combinate», ceea ce-i o metaforă pentru noi toți, căci toți pînă la urmă am tăcut din viață și artă o filmare combinată.

Cînd Mirel Ilieșiu ne-a părăsit pentru cinema, ne-a fost limpede tuturora că o face tot de distrat ce e... Cînd a luat premiul cel mare pentru «Viscolul» din '54, la Karlovy Vary, ne-am revizuit opiniile și am simțit că pe lume mai există și alt-

Dincolo de subiecte, dincolo de afirmații, ecoul profund al unei realități și al unei societăți («Viața învinge»)

Un decor «negativ» pentru o lume alungată de la putere («Nepoții gornistului»)

ceva decît cuvinte scrise. Am fost foarte mîndri.

Mult mai tîrziu — redactorul nostru şef adjunct, Ion Mihăileanu, a scris cu Pintilie scenariul la «Duminică, la ora 6»... Pintilie fusese publicat de Mihăileanu cu o poezie adusă de autor pe cînd acesta nu poseda mai mult de o pereche de pantaloni scurţi. Zicea că e poet. Celălalt adjunct, Cornel Răducanu, s-a dovedit, totuşi, de-a lungul timpului, cel mai intransigent cinefil. Domnia sa e azi unul din oamenii de bază ai Cinematecii — un cinefag, un microbist al filmului cum nu sînt doi în Bucureşti.

N-aş fi bănuit-o, pe atunci...

Dar ce bănuiam noi pe atunci? Mai bine tac şi «tai» acest montaj de suveniruri, cu patima lui Iulian Mihu pentru «flash-back»-uri...

Radu COSAŞU

Ani de început, ani de muncă, ani de entuziasm, ani de nelimitate speranţe («Brigada lui Ionuţ»)

Înfruntări totale între cei buni şi cei răi («În sat la noi»)

Vizionare '74

— Uite-o pe...

— Nu poate fi ea!

— Ce tînără!

— Ce tineri eram toţi!

— Vai, cine e ăla?

— Ăla... ăla... ăla... măi, îl ştiu...!

— Uite-l pe Mişu Fotino!

— Da, exact Mişu! Formidabil!

— Cîţi ani aveai în '51, la «În sat la noi»?

— Aveam un an...

— N-aveam nici un an. Nici nu se căsătoriseră ai mei!

— Ăsta e Gion!

— Fantastic!

— Cine-i chiaburul?

— Chiaburul... chiaburul e... juca la Giuleşti!

— Uite-l pe Albulescu!

— Uite-l pe Petruţ!

— Formidabil!...

— Ce frumoasă era...

— Ăla... ăla... din fund... planul doi...

— Nu mai ştiu. Cred c-a murit... un cancer la gît.

— Ăsta-i trădătorul...

— Absolut.

— Fii atent la Vraca.

— Eram nebună după el.

— Tinereţe, dragă-mi eşti tinereţe!...

— Uite-l pe Jules!

— Jules Cazaban — nu l-am văzut niciodată în film.

— Liviu! E Liviu Ciulei!

— Fenomenal!

— Ăştia-s Pop Marţian, Sireteanu, Cazaban şi...

— Au murit. Toţi patru sînt morţi...

— Cinematograful e groaznic, băieţi...

R.C.

Eliberarea

Războiul a fost, pentru cinematograf, nu un subiect, ci un examen de conştiinţă

Cinema Eliberarea, sfîrşitul războiului, primele clipe de pace au fost subiectul a zeci şi zeci de filme, pe toate meridianele lumii, şi toate aceste filme pun o aceeaşi întrebare: cum de a fost cu putinţă fascismul, cum de a fost cu putinţă să se risipească atîtea vieţi, atîtea tinereţi, atîtea iubiri numai pentru a stăvili un non-sens istoric şi moral? Cum de a fost cu putinţă atîta suferinţă şi tragedie pentru ca zilele fireşti ale păcii să revină?

Cei mai frumoşi ani ai vieţilor noastre sînt răscumpăraţi de nepreţuite sacrificii, şi aceste filme, povestind marea bătălie împotriva întunericului şi morţii s-au făcut ca să ne amintească acest lucru.

«Eliberarea» de Iuri Ozerov

Filmul urmăreşte în mai bine de 8 ore de uriaşă reconstituire, principalele etape ale zdrobirii Wermacht-ului, de-a lungul şi de-a latul întregii Europe.

Frescă monumentală mai mult decît evocare a unor destine individuale, povestind nu atît întîmplări ale războiului, cît însuşi războiul, filmul pare să ne spună că marea eliberare nu e alta decît eliberarea de război, cu avalanşele lui de tancuri, cu ploile lui de schije, cu norii lui de avioane care aduc moarte şi distrugere; eliberarea acelor fluvii de oameni ale căror vieţi se prefac atît de repede în fluvii de sînge, prin oraşele strivite sub dărîmături, prin cîmpiile răvăşite.

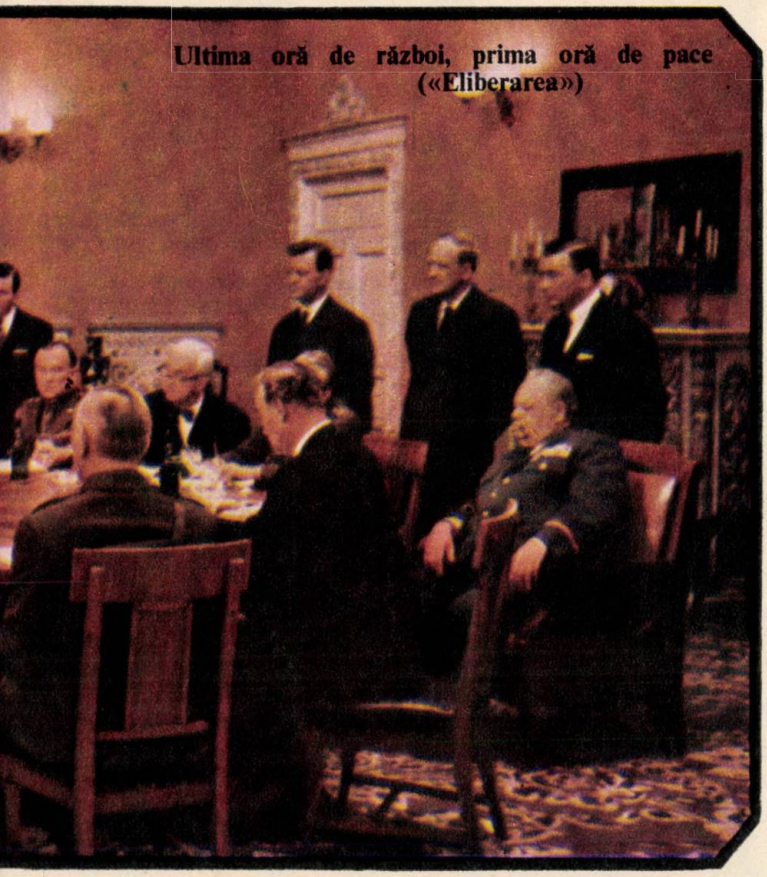
În bunkerul lui Hitler, în sediile marilor state majore, sovietice sau germane, la Kremlin, asistăm la luarea marilor decizii ale războiului. Asistăm şi la răsăritul soarelui, într-o dimineaţă de vară, în 1943, cînd armatele sînt faţă în faţă, la Kursk, cu cîteva clipe înainte de începerea operaţiilor. Oamenii stau nemişcaţi, ascultînd cîntul păsărilor în tăcerea aurie a cîmpiei, aşteptînd să înceapă lupta.

«Canalul» de Andrzej Wajda

Eroii lui Wajda trăiesc şi mor o epopee miraculoasă. Epopeea refuzului de a renunţa la libertate. Rezistenţa lor în faţa cotropitorilor şi compromisurilor sinistre ale cotropirii dă strălucire limpezi de diamant unghierelor lugubre ale subteranelor care le adăpostesc credinţa şi lupta. Străzile şi soarele de afară, pe care ei le văd prin tavanul zăbrelit al canalelor, sînt parcă încremenite, inanimate: hrubele umede de dedesubt adăpostesc viaţa, sînt locul libertăţii. Şi în aceste hrube, mii de oameni duc o luptă inegală, în care sacrificiul a devenit o obişnuinţă zilnică. Mii de oameni pe un front subteran, care este ultimul bastion al libertăţii. Cotropitorii păşesc pe un pămînt minat de speranţă.

Emoţia gravă a cineastului, tonul sobru, pînă la despuierea completă a filmului de orice artificiu formal sau dramaturgic, pînă la aflarea unor imagini şi a unei relatări surprinse parcă în inima ade-

și filmele ei



Ultima oră de război, prima oră de pace («Eliberarea»)

vărată a acelor evenimente, fac din «Canalul» o exemplară capodoperă.

«Paisa» de Roberto Rossellini

Șase întîmplări oarecare, șase povestioare neînsemnate, spun de șase ori că războiul s-a sfîrșit, că eliberarea a sosit. Și ce înseamnă eliberare pentru eroii acestei întîmplări? Pentru tineri o dorință de dragoste, pentru copii dorința de a mînca pe săturate, pentru soldați frica de a nu muri cumva, tocmai acum, cînd moartea e la timpul trecut. Moartea nu e însă niciodată la timpul trecut, și într-o ultimă operație de prindere a unor grupuri răzlețe de inamici, pe apele pline de ceață ale Padului, partizanii italieni o vor reîntîlni.

Filmul lui Rossellini pare o improvizație, dar e o improvizație construită cu migală și precizie. Ceea ce e premeditat aici este senzația nepremeditării, ca și cum din întîmplare am surprinde cutare personaj în cutare ipostază. Acest stil al lipsei de stil, această eleganță a efasării dramaturgice, erau de fapt elementele care în plin neorealism îi anunțau pe Fellini și pe Antonioni.

«Pace noului venit» de Alov și Naumov

Un copil nou născut, în zilele unei păci nou născute, în ruinele proaspete ale Berlinului, e ridicat în sus de brațele celor care au aruncat jos armele, e ridicat în sus de rîsetele celor care au plîns, de speranțele celor care au luptat și care așteaptă pacea dătătoare de viață. Pacea e tocmai acest copil; copilul unei femei germane, ocrotit de niște soldați sovietici cu ajutorul unui militar american. Un copil care e un început de epocă.

«Ziua cea mai lungă» de Darryl F. Zanuck

Un milion de oameni au participat la debarcarea aliată în Normandia. Deci un milion de evenimente particulare, deci un milion de aventuri extraordinare s-au petrecut pe muchia de cuțit a morții și a nebuniei și a acelor enorme, incredibile, absurde fapte diverse ale războiului. Un milion de oameni jucînd jocul pionilor într-un mare joc de șah.

Filmul se oprește la un chip, la zece chipuri, la o sută de chipuri, la o sută de întîmplări, la o sută de schițe de destin. Ne propune pentru fiecare imagine arătată o mie de imagini nevăzute. Trei mari echipe de filmare, sub supervizarea lui Darryl F. Zanuck, au decupat în secvențe și întîmplări această zi, mai lungă decît un milion de vieți.

John Wayne, Richard Widmark, Henri Fonda, Robert Mitchum, Robert Ryan, Curd Jurgens, Mel Ferrer, Richard Burton, Bourvil, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Irina Demick și alte mari vedete au participat la acest film (unde nu puteau exista decît roluri episodice), primind fiecare cîte un dolar, simbolic, pentru contribuția lor. Cinematograful își aducea omagiul celor care trăiseră și muriseră în hotarele celei mai lungi zile.

«Zboară cocorii» de Mihail Kalatozov

Războiul s-a terminat, o femeie își așteaptă iubitul, deși știe, nu se poate să nu știe, că el a murit, undeva, pe hotarele înghețate ale frontului, o femeie singură așteaptă

→→

în mulțimea celor care se regăsesc, se îmbrățișează, rîd, plîng, cîntă, într-o învălmășeală frenetică, o femeie singură împarte în stînga și în dreapta florile pe care le-a adus, pînă cînd rămîne cu mîinile goale, cu mîinile pustii.

Tatiana Samoilova și Aleksei Batalov erau «chipurile» acestei povești de dragoste și de moarte. chipurile a două personaje de neuitat, chipurile a doi mari, autentici, actori.

Războiul era pe chipul tuturor
(Anna Magnani în «Roma, oraș deschis»)

«Roma, oraș deschis» de Roberto Rossellini

Istoria pe care o filma Rossellini în 1945 se terminase în ajun. Decorul străzilor bombardate erau străzi bombardate de-abinelea. Frica, ura și nădejdea nu-și șterseseră încă urmele adevărate de pe chipul, pînă și al ultimului figurant. Ficțiunea era reală, povestirea era scrisă cu cuvinte de documentar. Eliberarea acestui cinema care începea prin a povesti eliberarea, avea să se numească neorealism.

Un stol de vise pierdute
(Tatiana Samoilova în «Zboară cocorii»)

«Arta de a iubi» de Wojciech Has

În ultimele zile ale războiului un actor polonez, căutat de Gestapo, se ascunde în apartamentul unei colege de teatru.

«Ce-ai făcut azi» — îl întrebă ea seara cînd se întoarce acasă.

«M-am întins în pat și am privit masa cu cele două pahare de pe ea, și fereastra, și ferestrele de vis-à-vis, apoi am adormit și am visat că m-am întins în pat și am privit masa cu cele două pahare de pe ea, și fereastra, și ferestrele de vis-à-vis, apoi am adormit și am visat...» La capătul acestui labirint e moartea. Moartea unui actor între două timpuri, în afara scenei, în pragul unei iubiri neîncepute. Actorul care-l juca pe actor era Zbigniew Cybulski.

Pentru un singur dolar
(Robert Mitchum în «Ziua cea mai lungă»)

«Soarta unui om» de Serghei Bondarciuk

Un om e neînsemnat în calea războiului, ca un fulg de păpădie în calea furtunii. Dar un om, cît de rătăcit și cît de singur, are mai multă forță decît toată încrîncenarea bă-

O călătorie în pragul morții
(Zbigniew Cybulski în «Arta de a iubi»)

tăliei. Are forța de a iubi și forța de a spera. Are forța de a-și aminti și forța de a suferi. Are forța de a se dărui și forța de a plînge. Soarta lui e astfel mai importantă decît războiul. Soarta lui și a celorlalți, a tuturor celorlalți care călătoresc printr-o negură a istoriei, dincolo de ea, spre zare.

Omul rătăcit și singur întîlnește pe lungul drum înapoi, din război spre pace, un copil, orfan ca și el, orfan de familie, de dragoste, de căldură. Și vor întemeia împreună o familie, cei doi orfani ai războiului, pentru a nu fi doi orfani ai păcii.

Acest film, nu atît despre război cît despre ieșirea din ravagiile războiului, este spus cu glasul șoptit, mărturisire plină de neliniște a dragostei de oameni.

«Al treilea om» de Carol Reed

Sfîrșitul războiului, la Graham Greene, e ca sfîrșitul nopții: lumina întîrzie să se arate, deși întunericul s-a dus. Siluete apar, siluete dispar, contururi nesigure, umbre înșelătoare, nelămurite neliniști. Războiul s-a terminat, dar prin dărîmăturile Vienei spioni crepusculari, naziști în derută, se ascund prin cafenele desuete, la rîndul lor ascunse printre mormane de moloz. E de neuitat Orson Welles în acest film, strecurîndu-se malefic pe sub umbra zidurilor strîmbe, în timp ce se aude, la nesfîrșit, refrenul unei flașnete, ca un semnal jalnic al sfîrșitului de coșmar.

«Arde Parisul?» de René Clément

Zilele eliberării Parisului, după aproape cinci ani de ocupație nazistă, sînt zilele unei mari răfuieli, sînt zilele marilor febre, sînt zilele tuturor neliniștilor. După cinci ani de ocupație nazistă, fiecare clipă din preajma libertății este intensă și parcă definitivă în strălucirea ei aspră; fiecare clipă lasă urme adînci în viețile celor ce-o trăiesc, ca și cum scurgerea neîntreruptă a timpului n-ar avea nici un rost fără aceste praguri abrupte unde cursul oricărei ape devine cascadă, plină de tunete și curcubee. Sînt o rondă de evenimente și accidente, de tragedii și revelații, aceste zile ale eliberării din care Parisul a reușit să scape neincendiat de răzbunarea învinșilor.

Dan COMȘA

Arta de a muri cum se cuvine
(Yves Montand în «Arde Parisul?»)

Forța de a suferi și capacitatea de a plînge
(Serghei Bondarciuk în «Soarta unui om»)

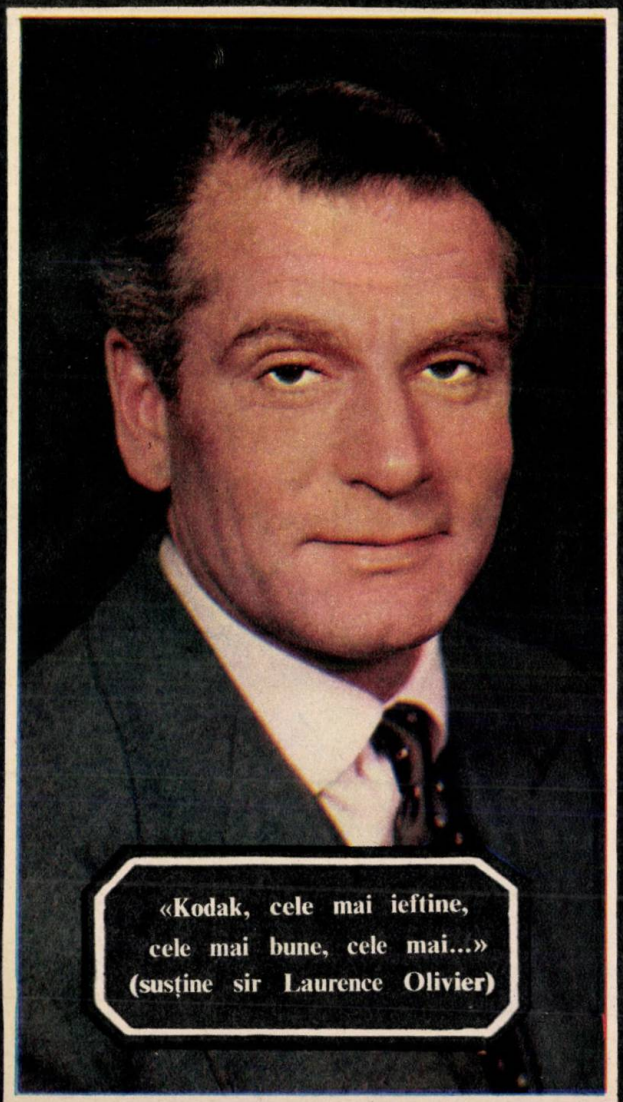
Două celebrități pentru două reclame

Louis B. Mayer, unul din marii «moguli» ai Hollywoodului în vremurile de glorie, se hotărîse să-l angajeze pe regizorul european Mauritz Stiller. Şi cum acesta refuzase să sosească în California fără actriţa sa preferată, Greta Garbo, Mayer consimţise să-i ofere acesteia un contract... fără importanţă. În primul an, la M.G.M., într-un taior ieftin, speriată şi nemulţumită, Garbo era filmată doar pentru reclame (de jartiere şi de noi tipuri de automobile). De obicei, şeful publicităţii M.G.M. din acea vreme, Peter Smith, azvîrlea aceste bobine cu Garbo la coş. Şi tot în acea vreme, Garbo spunea: «După ce o să ajung mare vedetă, n-o să mai accept în ruptul capului să turnez pentru reclame...» Şi s-a ţinut de cuvînt.

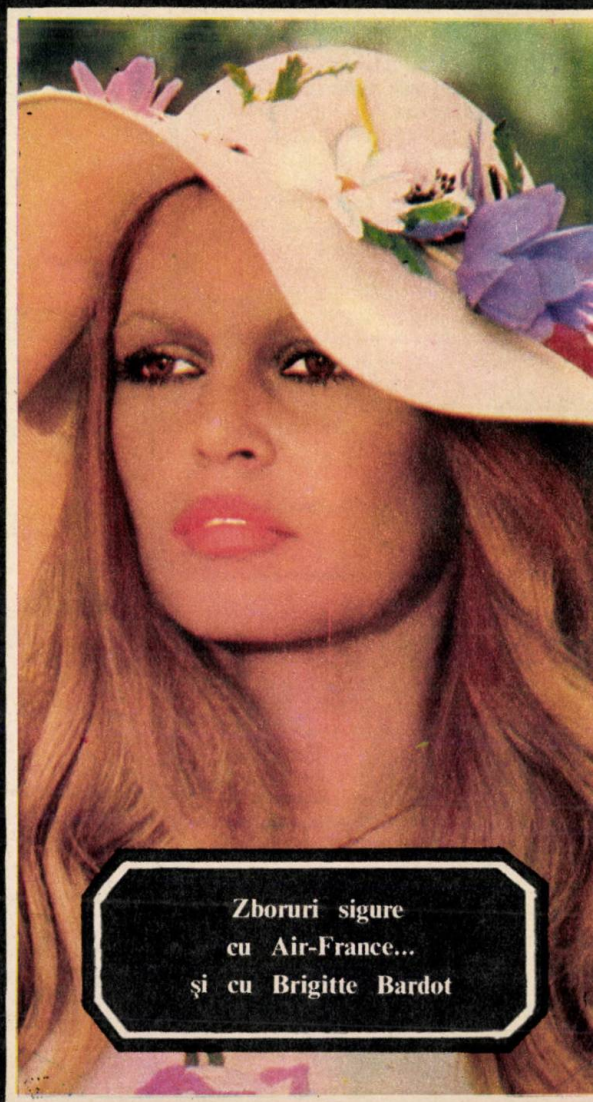
În schimb, zilnic, pe micile ecrane ale televiziunii californiene apar azi doi actori care au însemnat, fiecare, o epoca de glorie pentru cinematografiile lor naţionale. Brigitte Bardot — actriţa despre care se ştie bine că a adus mai multe venituri Franţei decît uzinele Renault — întrerupe (cu aceeaşi expresie cunoscută din vremea marilor ei filme sau mai bine-zis din vremea cînd era socotită o mare vedetă) de trei-patru ori zilnic lung-metrajele sau serialele programate, spre a anunţa că «zborurile cu avioanele Air France prezintă maximum de siguranţă şi confort»...

Iar Laurence Olivier — actorul despre care se ştie la fel de bine că a fost înnobilat de regina Angliei pentru inegalabilul său talent — Sir Laurence Olivier, aşadar, cu o voce demnă, egală, adecvată «rangului» său, apare şi el de cîteva ori pe zi pe canalele 2 şi 5 spre a anunţa că aparatele de fotografiat Kodak sînt «foarte ieftine şi extrem de precise»...

L.C.



«Kodak, cele mai ieftine, cele mai bune, cele mai...» (susţine sir Laurence Olivier)



Zboruri sigure cu Air-France... şi cu Brigitte Bardot

Istoria și capcanele superproducției

urmare din pag. 83

Wajda, de la Kurosawa la Anthony Mann, de la Abel Gance la Ciuhrai — au dat lovituri decisive superproducțiilor. Acestea din urmă însă, după cum se poate observa în producția mondială a prezentului imediat, au șapte vieți în pieptul de **alamă**...

Interesant de subliniat mi se pare faptul că cinematografia românească — fără a putea scăpa totdeauna de capcanele superproducțiilor — și-a creat o frumoasă tradiție în domeniile filmului istoric, punînd bazele unei epopei cinematografice naționale de o deosebită importanță cultural-educativă. De altfel primul film românesc a fost un film istoric, **Războiul independenței,** ale cărui fragmente revăzute astăzi, după peste șaizeci de ani de la premieră, continuă să emoționeze privirile ca niște mesaje dragi dintr-o altă copilărie. Dar ne referim, firește, în primul rînd, la paginile cinematografice ale evocărilor istorice întreprinse în anii noștri. La **Tudor** — evocare realistă a răscoalei pandurilor din 1821, datorată scenaristului Mihnea Gheorghiu și regizorului Lucian Bratu — la **Mihai Viteazul** — film de amplă respirație epică al lui Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu, la **Dacii,** al aceluiași cuplu, sau la **Columna** lui Mircea Drăgan, la **Frații Jderi** al aceluiași regizor, și la alte cîteva tentative similare. Firește, după cum cronicile au subliniat-o la vremea premierei, uneori spectatorul de azi este întru totul îndreptățit să reclame, din partea cineaștilor, gînduri mai pregnant contemporane în evocările istorice întreprinse. Și desigur, cineaștii noștri au încă mari îndatoriri față de istoria apropiată sau îndepărtată a patriei, atît de bogată în fapte și oameni de seamă. Nu întîmplător, filmele amintite sînt printre cele mai vizionate pelicule ale producției naționale. **Tudor,** de pildă, a înregistrat, în timp, peste zece milioane de spectatori, fapt realmente remarcabil. Filmul istoric este așteptat și dorit. Nici această atitudine a publicului nu este deloc întîmplătoare: istoria a fost și va fi o dimensiune primordială a culturii.

Călin CĂLIMAN

Actorii anului '74

Unul dintre „băieții de aur"

Cinema

Așa cum în 1973 Marlon Brando a ținut ecranul mondial cu cîteva dintre marile succese ale anului, Robert Redford își adjudecă cu ușurință un loc de prim plan pe ecranul anului 1974 cu trei dintre cele mai comentate filme: «Cacialmaua», «Așa cum eram» și «Marele Gatsby». Și tot așa cum actorul englez Richard Chamberlain și-a consolidat renumele interpretînd pe scriitorul american Scott Fitzgerald, Robert Redford atinge apogeul carierei sale de pînă acum interpretînd celebrul personaj al acestuia — Gay Gatsby. A fost îndeajuns ca regizorul Jack Clayton să îl socotească nimerit pentru acest rol, ca imediat să se facă o serie de analogii între interpret, personaj și autorul său. Ca și Gatsby, Redford este un solitar, nu îi place să vorbească despre sine, îi place să se lase în voia soartei, rămîne totdeauna un simplu spectator față de obligațiile mondene; ca și Gatsby, Redford este idolatrizat în viața de toate zilele tocmai din pricina misterului de care-i place să se înconjoare; ca și Gatsby, adică asemenea autorului său, Scott Fitzgerald, Redford provine dintr-o modestă familie de mijloc, dintr-o lume înecată într-o nesfîrșită plictiseală, preocupată doar de existența măruntă a zilei de mîine, a cîștigului imediat — lume din care a dorit întotdeauna să evadeze; ca și Fitzgerald, Redford a căutat răspunsurile la întrebările tinereții, în Europa, și tot aici s-a făcut pentru prima oară remarcat... în calitate de pictor! Întors în Statele Unite (fiasta s-a întîmplat cu ani în urmă), Redford se căsătorește și respinge cîteva propuneri de roluri mărunte: «Nu-mi plăcea să fac filme. Nu mă puteam mîndri cu ceea ce mi se propunea». Apoi se reîntoarce pentru un an în Europa. Revenind la Hollywood, i se propune să fie partenerul Janei Fonda într-o piesă care ținuse afișul cîteva stagiuni la New York: «Desculț în parc». Acesta a fost punctul crucial al carierei sale. Consacrarea sa definitivă vine cu rolul lui Sundance Kid, iar generic ul anului '74 îl propulsează pe primele locuri ale box-office-ului mondial. Actorul, care afirmă că și-a modelat talentul la școala vieții, declară astăzi despre arta sa: «Joc din instinct. Detest repetițiile, pentru că ele îmi blochează spontaneitatea. Mă concentrez cu greutate și de aceea nu pot să mă risipesc vorbind despre ceea ce fac și cum fac. Refuz să primesc indicații prea detailate de la regizor pentru că ele mă inhibă. Dar atunci cînd iubesc un personaj, cînd îl simt aproape, de îndată ce aud «motor», intru în pielea sa și uit de mine însumi».

El iubește cuvîntul «motor»

Adina DARIAN

Un spectacol de uz casnic

Videodiscul

Gata! Filmul nu mai trăiește doar în obscuritatea sălii de cinema. O dată cu videodiscul, filmul vă stă la dispoziție 24 de ore din 24, aidoma cărților din biblioteca dvs.

Cinema

Exact acum doi ani, în almanahul revistei «Cinema» pe 1973, scriam la rubrica «Filmul de azi și de mîine» despre videocasete, o noutate tehnică care anticipa perspectivele cinematografului domestic proiectat pe tubul de televizor. Aveam colegi de rubrică pe Nina Cassian și Radu Cosașu (prietenii ți-i alegi singur, vecinii de pagină îți sînt dați de redacție) și încercam un sentiment de oarecare sfială vorbind cititorilor despre lucruri aride, seci, tehnice alături de proza savantă, atrăgătoare și plină de fantezie a celor doi maeștri ai condeiului.

Singura mea consolare era gîndul că informarea de specialitate, fie ea și vulgarizatoare, este cît de cît utilă într-o artă ce trăiește sub semnul descoperirilor tehnice și într-un moment cînd motorul tehnologic, spune Alvin Toffler, «modifică întreg mediul înconjurător intelectual al omului».

În aceeași stare de spirit, încerc să vă atrag atenția, astăzi, despre o altă invenție din familia videocasetelor, o realizare a tehnologiei moderne cu largi implicații asupra filmului și educației spectatorului de mîine: videodiscul.

Rendez-vous 1900

În fond, ce are a face combinația dintre film și disc? Aparent niciuna; în realitate, și poate surprinzător pentru unii, cinematograful octogenar și-a dat întîlnire cu discul de două ori în cariera sa de mașinărie cu veleități artistice: odată la începutul veacului XX și 75 de ani mai tîrziu, în zilele noastre. Primul rendez-vous s-a petrecut la Paris, în 1900, sub cupola marii expoziții universale, căreia data fatidică ce marca sfîrșitul unui secol i-a conferit un prestigiu misterios. Vizitatorul dornic de amuzament și senzațional o pornea pe noul pod Alexandru al III-lea, prelungit pînă la Hôtel des Invalides, se abătea spre stînga către Grand Palais și într-o anume sală de proiecție rămînea cu răsuflarea tăiată: pe pînza ecranului de cinema juca și vorbea, alături de Réjane Coquelin, acel monstru sacru al scenei intrat în legendă, Sarah Bernhardt. Efectul era de-a dreptul extraordinar și, cu puțin efort, ne putem imagina reacția primilor spectatori înmărmuriți în fața filmului vorbitor. Pentru că, să nu vi se pară curios, dar filmul a vorbit încă din primii ani de la apariția lui, grație unei combinații simple dintre imagine și discul de gramofon.

Pe la 1896, adică numai la un an de la prima demonstrație cinematografică cu public la «Grand Café», Baron pune la punct un sistem rudimentar de sonorizare denumit Graphomoscop, perfecționat în 1898 și exploatat de firma Gaumont sub brevet «Cinémacrophonograph» sau «Phonorama». Procedeul, ridicol de simplu, consta în înregistrarea vocilor actorilor și muzicii pe un disc de gramofon; sincronismul dintre imagine și sunet se obținea direct la proiecție: operatorul asculta discul într-o cască de telefon și învîrtea manivela aparatului de proiecție, mai repede sau mai încet, astfel ca cele două ritmuri, imagine și sunet, să coincidă pe cît posibil. Procedeul cunoaște oarecare înflorire între 1902 și 1914 și moare la primele lovituri de tun, din cauza imperfecțiunilor tehnice: muzica era distorsionată, vocile neinteligibile și gîjîite, sincronismul cu totul aproximativ.

Prima întîlnire dintre film și disc, discul de gramofon, s-a consumat deci, atunci, la cumpăna dintre două veacuri, într-o «epocă naivă și blazată», cum spune André Maurois, «fericită și periculoasă, sfîrșitul unei lungi perioade de prosperitate, zorile unor vremuri de războaie și ruină! Sfîrșitul unui mare secol și începutul unui secol tragic».

O cafea, o țigară, un film la alegere și, mai ales, la domiciliu

«Greierele și furnica», 1975

În cartea sa «Curajul de a conduce», André Teissier du Cros povestește, cu haz și tîlc, reacția unui turist american, proaspăt poposit în patria lui La Fontaine, care, auzind istorioara cu «greierele și furnica», a fost literalmente incapabil să înțeleagă morala fabulei. Cine are dreptate: greierele sau furnica? În mintea turistului nostru, judecata este cu totul alta; greierele, talentat și cu priză la public, ar putea deveni oricînd o vedetă, în timp ce furnica, muncitoare și cumpătată, îndeplinește toate condițiile spre a fi un producător de prim ordin. Și de aici concluzia: «dacă greierele și furnica ar fi fost americani, ei s-ar fi asociat, ar fi fondat o întreprindere, care mai mult ca sigur ar fi devenit astăzi un Metro-Goldwyn-Mayer sau cel puțin circul Barnum».

Este puțin probabil ca tehnicienii firmei M.C.A. să fi gîndit fabula la fel, cînd au lansat pe piață noul **Disco-Vision-system**. dar socoteala pe care și-au făcut-o pe seama filmului și a discului duce pînă la urmă tot într-acolo.

California, Hollywood, 12 decembrie 1972, orele 11,30 precis. Pe platoul 24 al studiourilor Universal Pictures, de curînd înghițite de societatea «mamă», MCA din Chicago, are loc prima demonstrație deschisă cu videodiscul. Participă 150 de ziariști și alți 150 specialiști din lumea cinematografiei și televiziunii. Președintele concernului MCA, Lew R. Wasserman, deschide ședința festivă și dă cuvîntul lui John W. Findlater, vicepreședinte MCA și președintele tinerei societăți MCA, Disco-Vision, care prezintă asistenței un nou tip de pick-up legat la un receptor TV (play back). Pe platanul pick-up-ului se așează un disc, care se aseamănă în multe privințe cu un «long play» audio normal, se apasă pe un buton cu aerul cu care se lansează o rachetă și pe ecranul televizorului începe proiecția în culori a filmului «Aeroportul». Ru-

Orice superproducție, oricît de grandioasă, va putea fi imprimată pe numai șase discuri și nu va costa mai mult decît o carte obișnuită («Război și pace»)

O celebră scenă din «Femeia îndărătnică» pe care o veți putea studia, fotogramă cu fotogramă, sau în stop-cadru